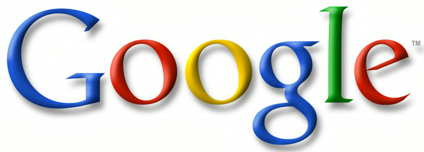
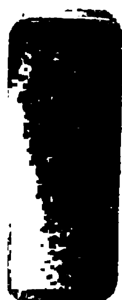



NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07437601 7





JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

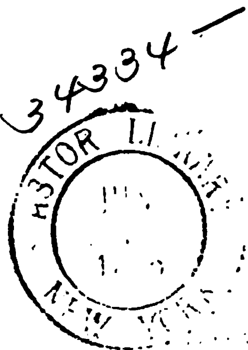
F. A. LEO.

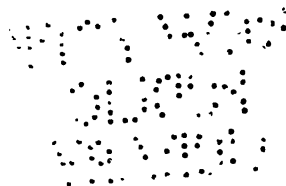
EINUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1895.





Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichniß.

Erbgroßherzog Carl August von Sachsen †.

Am 20. November 1894 starb in Cap St. Martin der Erbgroßherzog Carl August im eben vollendeten 50. Lebensjahre. An diesem schweren Schicksalsschlage, der das Weimarische Fürstenhaus und das Land getroffen, hat die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft innigen Antheil genommen. Sie erfreut sich seit ihrer auf Weimars klassischem Boden erfolgten Gründung der steten gleichmäßigen Huld des Großherzoglichen Paares und verehrt in der Großherzogin Sophie ihre Protektorin. In dem langen Zeitraume von mehr denn dreißig Jahren haben solche in gemeinsamen geistigen Interessen wurzelnde Beziehungen einen, man darf wohl sagen, persönlichen Charakter gewonnen, der es bedingt, daß unsre Gesellschaft gegenüber einem so tief schmerzlichen Ereignisse in dem Weimarischen Fürstenhause der Gesinnung, die sie für dasselbe hegt, Ausdruck giebt.

In ihrem Namen legte ihr Präsident, Dr. Oechelhäuser, am Sarge des heimgegangenen Erbgroßherzogs einen Kranz nieder und schloß sich dem Trauerzuge an, der Ihn zur Fürstengruft geleitete. Aber diese Theilnahme galt wie dem Sohne des hochverehrten Fürstenpaares, so auch dem langjährigen Mitgliede unsrer Gesellschaft. Bei der Gründung derselben, am 23. April 1864, war Erbgroßherzog Carl August nicht in Weimar anwesend, sondern weilte noch auf der Universität. Einige Jahre später, nachdem er zu dauerndem Aufenthalte in die Heimath zurückgekehrt war, trat er in persönliche Beziehungen zu der Gesellschaft und ihren Mitgliedern. Die Theilnehmer an den Jahresversammlungen wissen, daß er der Shakespeare-Gesellschaft, ihren Bestrebungen und Arbeiten ein Wohlwollen entgegenbrachte, wie es überhaupt seinem ganzen Wesen warm und erfreuend entströmte.

Der Erbgroßherzog war nicht das, was man einen Shakespeare-Kenner nennt, und wollte es auch nicht scheinen; aber wie er in allen Dingen eine sachliche Belehrung anstrebte, so zeigten auch hier die Fragen, die er im Gespräche mit den Mitgliedern an diese richtete, den Wunsch, sich zu unterrichten, das Interesse für den britischen Dichter und für die Arbeiten, die der Verbreitung des Verständnisses seiner Werke dienten.

Stand er der Forschung im engeren Sinne und der Detail-Arbeit fern, so freute er sich desto mehr an der Totalität des Dichters. Wie hätte es anch anders sein können! Mußten doch ihn, einen Freund der Wahrheit, die das unerschütterliche Fundament seiner ganzen Wesenheit ausmachte, einen Mann von schönstem, tiefsittlichem Charakter, von klarem Blicke für das Reale, die tiefe Wahrhaftigkeit, die gesunde Sittlichkeit, der echte Realismus in den Werken Shakespeare's mit höchster Sympathie erfüllen!

Die Shakespeare-Gesellschaft hat nicht nur den Verlust eines Beschützers und Gönners, sie hat auch den eines verständnißvollen, theilnehmenden Mitgliedes zu beklagen; und wenn der Kranz, den wir in Ehrfurcht auf Sein Grab gelegt haben, längst in Staub zerfallen sein wird, wollen wir in treuem Sinne Seiner gedenken, und Sein Andenken denen vererben, die nach uns am Shakespeare-Baue schaffen werden.

Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
am 23. April 1894.

Von
Richard Loening.

Hochansehnliche Festversammlung! Als eine der wunderbarsten Eigenheiten des Dichters, den zu feiern wir uns hier, in Deutschlands Dichterstadt, versammelt haben, hat man von jeher seine Universalität erkannt, die Meisterschaft, mit der er alle Gebiete und alle Seiten des Daseins gleichmäßig umfaßt und beherrscht, kraft deren ihm am Menschen insbesondere das körperliche Leben nicht weniger vertraut ist als das seelische. Und auch dies ist den Betrachtern nicht verborgen geblieben, daß diese beiden Seiten menschlichen Seins bei unserm Dichter nicht wie zwei isolierte, unabhängige Größen erscheinen, sondern als zwei Funktionen eines einheitlichen Organismus, die unter einander in engster Verbindung und Wechselwirkung stehen. Gar häufig ist es ausgesprochen worden, daß die seelischen Vorgänge und Zustände bei Shakespeare nicht nur ihrerseits den Körper beeinflussen, sondern auch selbst durch Eigenschaften und Functionen körperlicher Art beeinflußt und bedingt werden; daß mit andern Worten die Psychologie unsres Dichters auferbaut ist auf körperlicher oder physiologischer Grundlage.

In der That konnte diese Verbindung nicht leicht unbeachtet bleiben. Finden wir doch kaum eine bedeutendere Figur in den Shakespeare'schen Dramen, der nicht gewisse körperliche Eigenthümlichkeiten beigelegt, kaum eine tiefere Seelenbewegung, die nicht durch Bezugnahme auf Vorgänge des körperlichen Lebens veranschaulicht wäre. Dazu jenes Durcheinanderwogen und Ineinandergreifen physischer und psychischer Elemente in den Bildern und

Gleichnissen, woran die Sprache unsres Dichters so reich ist. Das sind alles durchgehende Züge, die sich dem Auge auch des oberflächlichen Betrachters alsbald aufdrängen. Sehen wir aber näher zu, so finden wir, daß gerade in dieser Verbindung des Seelischen mit dem Körperlichen ein Hauptgrund liegt, weshalb uns die Shakespeare'schen Gestalten so plastisch und so wahr erscheinen, weshalb sie in ihrem Denken, Fühlen und Handeln so sehr das Gepräge wirklicher Menschen an sich tragen. Die stete Beziehung auf die Vorgänge des Körpers, der Erdgeruch, wenn ich so sagen darf, der ihnen damit anhaftet, zeigt sie uns als Individualitäten von Fleisch und Blut, als „Wesen unsrer eigenen Art.

Gewiß kann es sich daher bei dieser Erscheinung in der Shakespeare'schen Dichtweise nicht um bloßen Zierath, auch nicht um Ausgeburten einer frei schaltenden Phantasie handeln. Allerdings liegt ja der letzte Zweck des dramatischen Dichters nicht in der Schilderung körperlicher Zustände und Funktionen. Wohl aber dürfen wir aus der engen und steten Verknüpfung des seelischen Lebens mit dem körperlichen, wie sie unserm Dichter eignet, einerseits auf dessen Ueberzeugung schließen, daß er auch hiermit nur der Natur gleichsam einen Spiegel vorhalte, andrerseits aber auch auf seine Absicht, die psychische Beschaffenheit seiner Figuren und ihrer Handlungen durch diese körperliche Grundlegung zu charakterisieren und zu motivieren.

Aus dem Gesagten folgt, daß eine allseitige und vollständige Erkenntniß der Shakespeare'schen Dichtung nicht wohl möglich ist ohne Kenntniß der psychophysischen Anschauungen, die ihr zu Grunde liegen. Wir müssen wissen, wie sich der Dichter das Verhältniß von Leib und Seele, den Einfluß des ersteren auf die letztere vorgestellt hat, wenn wir das Empfinden, Denken und Handeln seiner Menschen verstehen und begreifen wollen. Und doch hat sich die Shakespeare-Forschung um eine genauere Verfolgung dieser Vorstellungen des Dichters merkwürdigerweise noch kaum bekümmert. So viele Schriften wir auch über die Shakespeare'sche Seelen- und Charakterschilderung besitzen, so oft andererseits die medicinischen Kenntnisse Shakespeare's näher beleuchtet worden sind, so hat doch bisher, soviel mir bekannt, noch niemand den Versuch unternommen, die Anschauungen des Dichters über die Wechselwirkungen von Leib und Seele im Zusammenhang zu erörtern und klar zu stellen. Was sich aber an vereinzelten Bemerkungen und Andeutungen hierüber in der Shakespeare-Literatur zerstreut findet, ist eher geeignet irre-

zuführen als aufzuklären, da man dabei stets und zumeist recht dilettantisch von physiologischen Gesichtspunkten ausgegangen ist, die erst der heutigen Zeit angehören.

Der Grund dieser Vernachlässigung liegt, wie mir scheint, in den allgemeinen Verhältnissen der modernen Wissenschaft. Im scharfen Gegensatze zur Renaissance herrscht heute eine tiefe Spaltung zwischen den Natur- und den sogenannten Geisteswissenschaften. Während im 16. Jahrhundert Medizin und Anthropologie auch die psychischen Vorgänge im Menschen als mit zu ihrem Kreise gehörig betrachteten, beschränken sie sich heute — abgesehen von der noch jungen, aber hoffnungsvollen Disziplin der physiologischen Psychologie — auf die der exacten Methode zugänglichen Zustände und Veränderungen der körperlichen Substanz. Und während von der anderen Seite ein Philipp Melanchthon z. B. in seinem philosophischen Buche '*De anima*' zugleich eingehend von Anatomie und Physiologie handelte, steht die heutige spekulative wie empirische Psychologie unter dem Zeichen des «absoluten Geistes», von dem man annimmt, daß er, erhaben über die Materie und unabhängig von seiner Naturgrundlage, lediglich seinen eigenen Gesetzen folge und daher auch lediglich aus sich selbst zu erkennen sei. Noch ausgeprägter als in der psychologischen Fachwissenschaft treten solche Anschauungen zu Tage, wenn bei sonstigen wissenschaftlichen oder künstlerischen Erörterungen einschlagende Fragen der Psychologie zur Sprache kommen, und gerade die Shakespeare-Forschung hat fast durchweg diesen Standpunkt eingenommen.

Unter solchen Umständen mag es vielleicht etwas kühn erscheinen, wenn ich, der ich weder Physiolog, noch Psycholog, noch Literarhistoriker bin, es gewagt habe, die noch unaufgeklärten physiologischen Bedingungen der Shakespeare'schen Psychologie zum Gegenstande dieses Festvortrages zu wählen. Gestatten Sie mir, hochverehrte Anwesende, Ihnen zunächst mitzutheilen, auf welche Weise ich an dieses Thema herangekommen bin. Diese Mittheilung soll Ihnen zugleich einen Einblick in das Material gewähren, dessen ich mich zur Aufhellung der Anschauungen unsres Dichters bedient habe, und sie soll Ihnen damit weiter die Furcht benehmen, als ob ich Ihnen zumuthete, Ihre Aufmerksamkeit den Phantasien eines Dilettanten zuzuwenden.

In meinem vor mehr als Jahresfrist erschienenen Hamlet-Buche hatte ich den Nachweis unternommen, daß Charakter und Verhalten des Dänenprinzen, die uns so räthselhaft erscheinen, im Sinne des

Dichters in dem melancholisch-cholerischen Temperament des Helden begründet, die Eigenart dieses Temperaments selbst aber auf bestimmte physiologische Gründe zurückzuführen sei. Ich stützte mich hierbei auf die vielfachen Aeußerungen, die sich in Shakespeare's Werken über Melancholie finden, und die mir völlig überzeugend schienen. Nicht so der Kritik, die meine Ansicht über Hamlet zwar in keiner Weise widerlegt, wohl aber mehrfach angezweifelt hat. Hierdurch wurde ich veranlaßt, mich nach weiteren Stützen für meine Auffassung umzusehen, und solche fand ich denn in überraschender Weise in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich sehr häufig und sehr eingehend mit der Melancholie beschäftigt hat. Es ergab sich hieraus, daß der Hamlet-Charakter, wie ich ihn aus den Aussprüchen des Dichters selbst entwickelt hatte, in fast allen, selbst den nebensächlichen Punkten — ich will nur die vielbesprochene Kurzathmigkeit erwähnen — mit den Anschauungen der Shakespeare'schen Zeit über Melancholie übereinstimmt. Zwei populär geschriebene englische Werke dieser Zeit über Melancholie waren hierbei von größter Wichtigkeit für mich; gerade sie aber waren es auch, die mein Interesse noch nach einer anderen Richtung hin erweckten.

Das eine dieser Bücher ist betitelt: '*A Treatise of Melancholie, contayning the causes thereof, and reasons of the strange effects it worketh in our minds and bodies*' etc. Sein Verfasser ist Timotheus Bright, Doctor medicinae von Cambridge, später Geistlicher und bekannt als erster Erfinder der modernen Stenographie. Erschienen ist das Buch zu London 1586, also um die Zeit von Shakespeare's erstem Auftreten daselbst, und zwar in dem Verlage des Buchdruckers Thomas Vautrollier, eines französischen Emigranten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Dichter dieses Buch gekannt und benutzt hat. Abgesehen von inneren Gründen spricht dafür die nahe Beziehung, in der er zu dem Geschäfte Vautrollier's stand. Dessen Laden befand sich in Blackfriars, also in unmittelbarster Nähe der Shakespeare'schen Bühne. Nach dem Tode Vautrollier's im Jahre 1588 gingen sein Verlag und seine Druckerei auf seinen Schwiegersohn Richard Field, einen Stratforder Landsmann Shakespeare's, über, und von diesem sind dann die Erstlingswerke unsres Dichters: «Venus und Adonis» 1593, sowie «Lucrezia» 1594, in erster Auflage gedruckt worden. Auch weist dieser Verlag noch andere Werke auf, die von Shakespeare nachweislich benutzt wurden; so vor allem die englische Uebersetzung des Plutarch von Thomas North.

Das andere zu jenem Zwecke von mir benutzte Buch ist die ihrerzeit hochberühmte und in vielen Auflagen weithin verbreitete '*Anatomy of Melancholy*' von Robert Burton, einem Oxforder Theologen, der sich durch das Pseudonym '*Democritus junior*' mehr zu charakterisieren als zu verbergen suchte. Die erste Auflage hievon erschien 1621, also erst fünf Jahre nach dem Tode des Dichters. Da aber der Verfasser darin weniger eigene Ansichten entwickelt, als vielmehr auf Grund einer geradezu staunenswerthen Belesenheit Auszüge und Mittheilungen aus der gesammten, seiner Zeit bekannten philosophischen, theologischen, medizinischen, historischen, poetischen Literatur in buntester Mosaik aneinanderreiht, so ist das Buch für die Erkenntniß des Gedankenkreises des ganzen Zeitalters, dem Shakespeare angehört, von grosser Bedeutung.

Diese beiden Werke nun behandeln nicht nur die Melancholie selbst, sondern suchen das Verständniß ihrer Ursachen und Wirkungen dadurch zu fördern, daß sie den Leser über Theile und Functionen des Körpers wie der Seele überhaupt und insbesondere über die Einwirkung des ersteren auf die letztere (*How the body affecteth the soule,* ist ein Capitel bei Bright überschrieben) vom wissenschaftlichen Standpunkt ihrer Zeit aus in leichtverständlicher Weise belehren. Gleich beim ersten Lesen dieser Abschnitte wurde ich mannigfach an Shakespeare erinnert; näheres Zusehen und Vergleichen aber überzeugte mich, daß hier der Schlüssel zu der ganzen physiologischen Psychologie Shakespeare's enthalten, daß dies die Atmosphäre sei, in der und unter deren Einfluß seine Werke entstanden sind. Zugleich zeigte sich, daß der Dichter auch diese schwierigen und verwickelten Fragen nicht in laienhaft-dilettantischer Weise, sondern, wie stets, mit voller Sachkunde, d. h. mit voller Beherrschung der Wissenschaft seiner Zeit — freilich auch nur dieser — behandelt hat.

Es kam also, um den Dichter zu verstehen, darauf an, die wissenschaftlichen Anschauungen seiner Zeit über Seele und Körper genauer zu verfolgen. Der Burton'schen *Anatomy of Melancholy* mit ihren zahlreichen Citaten aus den philosophischen und medizinischen Schriften aller Nationen und Zeiten konnte ich zu diesem Behufe noch einen doppelten Fingerzeig entnehmen. Einmal, daß die hier mitgetheilten Lehren damals nicht etwa nur in England, sondern allgemein herrschend waren. Bei der Beschränktheit der mir zu Gebote stehenden englischen Literatur schien es daher zulässig, ohne Fehlgriffe befürchten zu müssen, die leichter zu erreichenden Schriften deutscher Gelehrter des 16. und 17. Jahrhunderts zu weiterer Aufklärung

heranzuziehen. In der That habe ich in diesen, insbesondere in der Schrift Melanchthons «*De anima*» Vieles gefunden, was durchaus mit Shakespeare übereinstimmt, und es scheint mir daher gar nicht unmöglich, daß der Dichter dieses damals hochangesehene und weitverbreitete, auch von Burton stark benutzte Buch gekannt habe. Ferner aber stellte sich heraus, daß die Anschauungen jener Zeit selbst vom Verhältniß des Körpers zur Seele durchweg dem griechischen Alterthum entstammen; daß die Renaissance hier nicht selbständig forschend vorgegangen ist, sondern sich mit einer scholastischen Reproduktion und Bearbeitung der von den griechischen Philosophen und Aerzten aufgestellten Lehren begnügt hat. Um ein volles Verständniß dieser Lehren zu gewinnen, mußte daher einerseits auf Plato und Aristoteles, andrerseits auf Hippokrates und Galenos zurückgegangen werden. Gewiß hat Shakespeare, der nach Ben Jonson's Aeußerung wenig Latein und noch weniger Griechisch verstand, die Schriften dieser Männer selbst nicht gelesen; aber der Inhalt derselben ist ihm durch die philosophisch-medizinische Literatur seiner Zeit überliefert worden, und hierauf, auf dem so vermittelten großen Zusammenhange mit dem klassischen Alterthum, beruht daher in letzter Linie seine physiologische Begründung des Seelenlebens, von welcher ich einige Hauptpunkte — und bei der Ueberfülle des Stoffs muß ich mich hierauf beschränken — Ihnen hier vorführen will.

Vorher gestatten Sie mir jedoch noch eine Bemerkung, die nicht unwichtig sein dürfte, um dem Folgenden gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen. Was ich Ihnen über die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie mitzutheilen habe, soll lediglich dem Verständnisse des Dichters selbst dienen, hat dagegen vom Standpunkte der heutigen Physiologie aus keinen Anspruch auf Gültigkeit. Die physiologischen Anschauungen des Alterthums und Mittelalters beruhten nicht auf exakten Beobachtungen und experimentellen Untersuchungen am lebenden Körper, sondern theils auf den Ergebnissen der Leichenanatomie, zumeist aber auf dem subjektiven Gefühl des Einzelnen von den in seinem Innern sich abspielenden Vorgängen, was natürlich zu mancherlei Täuschungen, insbesondere über das Verhältniß von Ursache und Wirkung führen mußte. Dazu fehlte dem Dichter, wie seiner ganzen Zeit, die Kenntniß zweier überaus wichtigen Einrichtungen des menschlichen Körpers, die die Hauptgrundlage der modernen Physiologie bilden: einerseits des Blutkreislaufs, welcher erst einige Jahre nach des Dichters Tode von seinem bedeutenden Landsmann William Harvey entdeckt, beziehungsweise bekannt

gemacht wurde (zuerst 1619); andrerseits des Nervensystems, als des physiologischen Trägers aller Seelenvorgänge im Menschen. Jene Zeit kam dadurch zu Annahmen, die einestheils heute geradezu als unrichtig erkannt, anderntheils jeder Beobachtung entzogen und daher nicht beweisbar sind. Allein trotz alledem entbehren jene älteren Ansichten über den Einfluß des Körpers auf die Seele doch nicht aller Bedeutung, sofern nämlich die unmittelbaren Aussagen des Gefühls, auch wo sie nicht kontrolierbar sind, immerhin auf irgend einer Wahrheit beruhen, irgend einen reellen Untergrund haben müssen.

Ich wende mich nunmehr zu unserm Dichter.

Seele und Leib — *soul and body* — sind die beiden Seiten menschlicher Lebensthätigkeit, deren Verbindung und deren Gegensatz Shakespeare häufig hervorhebt. Unter Seele aber versteht er in dieser Gegenüberstellung nicht Alles, was wir uns gewöhnlich darunter denken. Wir müssen daher zunächst diesen beschränkteren Begriff der Seele bei Shakespeare kennen zu lernen suchen, und hiezu ist alsbald erforderlich, auf die Seelenlehren des Aristoteles und des Plato zurückzugehen.

Bei Aristoteles hat die Seele an und für sich allerdings eine sehr umfassende Bedeutung. Sie ist hier die allen Lebewesen innewohnende, einheitliche Kraft, vermöge deren diese existieren, sich entwickeln und sämmtliche Lebensfunktionen verrichten; sie ist das belebende und gestaltende Prinzip derselben, welches ihrem gesammten Lebensprozeß als einheitliche Ursache zu Grunde liegt. Ihre Wirksamkeit erstreckt sich demgemäß nicht bloß auf die geistigen Akte des Denkens, Fühlens und Wollens, sondern ebenso auch auf die heutzutage lediglich physiologisch aufgefaßten Vorgänge der Bewegung, Ernährung und Fortpflanzung. Auch zerfällt die Seele nach der Verschiedenheit dieser Vorgänge bei Aristoteles nicht etwa in verschiedene Arten oder Theile, wie bei Plato; sondern sie ist einheitlich und untheilbar und erfüllt nur, je nach der Beschaffenheit der körperlichen Organe, vermittelst deren sie wirksam ist, verschiedene Funktionen. Daher lassen sich innerhalb der Seele nur verschiedene Arten von Wirksamkeit unterscheiden, die sog. Seelenvermögen oder Seelenkräfte, deren Aristoteles hauptsächlich drei von je steigendem Werthe aufstellt: die vegetative (*τὸ θρεπτικόν*) oder ernährende und fortpflanzende Kraft, die sensitive (*τὸ αἰσθητικόν*) oder fühlende Kraft, und die rationale (*τὸ διανοητικόν*) oder Denk- und Vernunftkraft, den *Νοῦς;* letzteren beiden je eingeordnet eine begehrende und bewegende Kraft (*ὀρεκτικὸν καὶ κινητικόν*).

Es war das eine großartige Anschauung, welche das gesammte Leben der organischen Wesen als ein einheitliches Ganzes auffaßte, Physiologie und Psychologie zur Einheit erhob und daher in mancher Beziehung an den modernen Materialismus erinnert. Allein Aristoteles hat diese Einheitlichkeit seiner Auffassung nicht festgehalten. Während ihm nämlich im Uebrigen seine Seele in untrennbarer Verbindung mit dem Körper steht, mit diesem entsteht und vergeht, erklärt er dagegen die oberste Seelenkraft, die Vernunft, für ungeworden und unvergänglich, so daß sie also den Tod des Individuums überdauert, im Tode sich von dem Körper scheidet. Damit aber war die Vernunftkraft, der denkende Geist, in Wahrheit zu einer Seele eigener Art gemacht; an Stelle des Monismus war thatsächlich ein Dualismus gesetzt.

Die Lehre des Aristoteles ist für das ganze spätere Alterthum, das Mittelalter und die Renaissance maßgebend geblieben. Auf ihr beruht insbesondere die enge Verknüpfung von Physiologie und Psychologie, wie wir sie die ganze Folgezeit hindurch und so auch bei Shakespeare finden. Nur an der Einheitlichkeit der Seele vermochte man, bei dem schon in der aristotelischen Lehre hierüber herrschenden Zwiespalt, trotz aller prinzipiellen Anerkennung thatsächlich nicht festzuhalten. Vielmehr neigte man sich in dieser Beziehung wieder mehr der älteren Lehre Plato's zu, welcher drei, der Art nach verschiedene Seelentheile, jeden Theil mit einem besonderen örtlichen Centrum oder Sitz im menschlichen Körper, unterschieden hatte: eine begehrende Seele (*τὸ ἐπιθυμητικόν*) in der Leber, eine eifernde oder fühlende Seele (*τὸ θυμοειδές*) im Herzen und eine vernünftige oder Denkseele (*τὸ λογιστικόν*) im Gehirne. Nur die letztere galt für überirdisch und unsterblich, die beiden anderen gehörten dem Körper zu und theilten dessen Vergänglichkeit; der Denkseele sollten sie sich erst in Folge ihrer Vereinigung mit dem Körper anfügen.

Diese platonische Dreitheilung der Seele selbst suchte man späterhin in verschiedener Weise mit der aristotelischen Eintheilung der Seelenkräfte zu kombinieren, oder auch zu identifizieren, und Melanchthon z. B. erklärt in seinem Buche '*De anima*', daß er zwischen beiden keinen Unterschied sehe. Auch die drei getrennten Seelencentren Plato's — Gehirn, Herz, Leber — wurden beibehalten (letztere freilich mit veränderter Bedeutung als Sitz der vegetativen Kraft des Aristoteles), und ich will gleich hier einschalten, daß auch Shakespeare an zwei Stellen (in «Was Ihr wollt» und in «Cymbeline») diese

drei Organe — *liver, heart and brain* — als die Hauptträger und Mittelpunkte, als '*sovereign thrones*' des Lebens hervorgehoben hat.

In der christlichen Zeit erhielt die Theilung der Seelenkräfte in Folge der Lehre vom jenseitigen Leben eine erhöhte Bedeutung. Das Hauptgewicht fiel jetzt auf die Scheidung des unsterblichen Theils des Menschen von seinem sterblichen Theile, und für diese Scheidung bot die aus dem Alterthum überlieferte Besonderheit der Denk- oder Vernunftseele einen passenden Anhalt. Eben in ihr sah man jetzt den von Gott ausgehenden, ihm ähnlichen und für das ewige Leben bestimmten Theil des Menschen, und diesen unsterblichen Theil bezeichnete man dann vielfach als Seele schlechtweg. Seele in diesem Sinne bedeutete also lediglich die die Funktionen des Erkennens, Denkens, Urtheilens, sowie des vernünftigen und moralischen Wollens umfassende Vernunftseele; ihr wurden alle übrigen psychischen Kräfte und Funktionen als zur irdischen, vergänglichen Leiblichkeit oder, wie man jetzt sagte, zur Sinnlichkeit gehörig gegenübergestellt.

Dieser engere Begriff der unsterblichen Vernunftseele ist es nun, den auch Shakespeare regelmäßig im Auge hat, wenn er von der Seele des Menschen, von ihrer Vereinigung mit dem Leibe und von ihrer Trennung bei dem Tode spricht. Den vollen Beweis für diesen Satz kann ich an dieser Stelle nicht erbringen; ich begnüge mich damit, Ihnen eine sehr bedeutsame Stelle im V. Akte von König Johann anzuführen, wo Prinz Heinrich von dem sterbenden König sagt:

Sein Gehirn,
Das Manche für der Seele schwaches Wohnhaus halten,
Verkündet uns das Ende seiner Sterblichkeit.

Mit den Worten: *his brain which some suppose the soul's frail dwelling-house* ist hier auf die viel erörterte Streitfrage über den örtlichen Sitz der Seele im Körper Bezug genommen. Während die Aristoteliker und Stoiker die Seele ungetheilt im Herzen konzentriert sahen, waren die Anhänger Plato's und Galen's, wie schon angedeutet, der Meinung, daß im Herzen nur die sensitive Seele, die Denkseele dagegen im Gehirn ihren Sitz habe. Auf diese letztere Ansicht bezieht sich die Stelle im König Johann, und es ergiebt sich daraus, daß der Dichter hier unter Seele lediglich die Vernunft- und Denkseele verstanden haben kann; andere Seelenkräfte wurden von niemandem ins Gehirn verlegt. Die Worte: *which some suppose* zeigen uns zudem, wie genau der Dichter mit der zeitgenössischen wissenschaftlichen Behandlung dieser Fragen vertraut war. Anzufügen ist

noch, daß mit dem gleichen Ausdruck, wie hier Shakespeare, auch Robert Burton das Gehirn als *the dwelling-house of the soule* bezeichnet; und wenn dieser weiter sagt, es sei *the habitation of wisdom, memory, judgment, reason, in which man is most like unto God*, so sind das eben dieselben Kräfte, die auch bei Shakespeare der Seele zukommen: *such large discourse, looking before and after, that capability and god-like reason*, wie es im Hamlet heißt.

Diese Vernunftseele stellt auch bei unserm Dichter, im Gegensatz zum Körper und allen übrigen Lebenskräften, das ewige, unsterbliche Theil des Menschen dar:

Mein Leben acht' ich keine Nadel werth,

sagt Hamlet bei der Erscheinung des Geistes,

Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?

Beim Tode trennt sie sich vom Körper und kehrt zurück ins Jenseits, in den Himmel, oder, je nachdem, in die Hölle. Daher ist es nicht richtig, wenn kürzlich mein jenaischer Kollege, Ernst Häckel, Shakespeare als Anhänger eines monistischen Pantheismus bezeichnet hat. In Spekulationen über das jenseitige Leben hat sich der Dichter freilich nie eingelassen.

Ihrer überirdischen Natur gemäß stellt die Vernunftseele im Menschen die edelste und höchste, allem Körperlichen an und für sich überlegene Kraft dar; dem ἡγεμονικόν der Alten entsprechend, nennt sie Ophelia *that noble and most sovereign reason*, und auch Horatio spricht von der *sovereignty of reason*. Allein trotzdem kann die Seele, solange sie mit dem Körper verbunden ist, ihre Wirksamkeit nicht frei, ihrer eigenen Natur gemäß entfalten; vielmehr bedarf sie hiezu körperlicher Werkzeuge oder Organe, durch deren Bewegung sie die Akte des Erkennens, Denkens, Urtheilens, Wollens vollbringt, und von deren physischer Beschaffenheit die Qualität dieser seelischen Funktionen abhängt. So tritt uns hier zuerst eine physiologische Bedingtheit des Seelenlebens entgegen, die organische Bedingtheit der Vernunftthätigkeit selbst.

Das Organ, vermittelst dessen die Seele die Vernunftakte vollzieht, ist bei Shakespeare, in Uebereinstimmung mit der Lehre seiner Zeit, eben das Gehirn, in welchem die Vernunftkraft ihren Sitz hat. Daher sagt Richard II., da er gefangen sitzt und grübelt, wie er seinen einsamen Kerker der volkreichen Welt vergleichen könne:

Mein Hirn soll meiner Seele (*soul*) Weibchen sein,
Die Seel' der Vater[1]); diese zwei erzeugen
Dann ein Geschlecht still brütender Gedanken,
Und die bevölkern diese kleine Welt . . . .

Das Hirn ist hier also als das Mittel gedacht, durch welches die Seele Gedanken produziert. Zwei Eigenschaften des Gehirns sind es nun, durch welche diese Seelenthätigkeit wesentlich beeinflußt wird: der Grad seiner Wärme und derjenige seiner Feuchtigkeit. Seit dem Alterthum galt das Gehirn als ein Abkühlungsapparat für die aus dem Blut und Herzen aufsteigende Wärme; zu seiner normalen Funktion bedarf es daher einer gewissen feuchten Kühle, weßhalb auch die Vernunft selbst als kühl bezeichnet wird (*cool reason*). Ein sehr warmes Hirn dagegen beeinträchtigt richtiges Erkennen, ein sehr trockenes schadet dem vernünftigen Urtheil, ja eine noch höhere Steigerung führt zu Gehirn- und Geisteskrankheiten und damit zur völligen Aufhebung der *sovereignty of reason:*

O Hitze! trockne mein Gehirn auf!

sagt Laertes, da er beim Anblick der wahnsinnigen Ophelia vor Schmerz seinen Verstand verlieren möchte, und der gefoppte Falstaff fragt in den Lustigen Weibern, ob er denn sein Hirn in die Sonne zum Trocknen gelegt habe, daß es keinen Stoff mehr besitze. um einer so groben Uebertölpelung zuvorzukommen.

Nach einer alten, auch im Mittelalter festgehaltenen Lehre der Peripatetiker ist für die Qualität der Seelenfunktionen weiter von Einfluß das allmähliche Wachsthum des körperlichen Organismus, indem sich parallel dem letzteren auch die Fähigkeiten der Seele allmählich entwickeln und vervollkommnen. Hierauf bezieht sich die Aeußerung des Laertes beim Abschied von seiner Schwester Ophelia:

Denn die Natur, aufwachsend, nimmt nicht bloß
Am Körper zu; wie dieser Tempel wächst,
So wird der inn're Dienst von Seel' und Geist
Auch weit mit ihm.

Außer dem Gehirn kommen aber auch noch andere Organe in Betracht, an welche das Alterthum, wie das Mittelalter die Wirk-

---

[1]) Schlegel übersetzt *soul* hier mit «Geist», offenbar um dem «Vater» das männliche Geschlecht zu wahren; allein im Sinne des Dichters ist dies nicht nothwendig, da *soul* auch bei ihm *feminini generis* ist. Vgl. K. Johann III, 3, 21; Richard II. II, 2, 64; Heinrich IV. 3. Theil II, 1, 74; II, 6, 42; Richard III. III, 5, 27; Hamlet II, 2, 579; III, 2, 68 (*Since my dear soul was mistress of her choice*); Lucrezia 719, 1169.

samkeit der Seele und insbesondere der Vernunftseele im Körper sich gebunden dachte; Organe, die daher in der Lehre jener Zeiten eine große Rolle spielten, die dagegen von der heutigen Wissenschaft als bloße Chimären erkannt sind, die, wie wir heute wissen, gar nicht existieren. Zum Verständniß jener früheren Auffassung muß ich daher einige erläuternde Bemerkungen voranschicken.

Die Seele ist immaterieller, unkörperlicher Natur, das Gehirn eine körperliche Substanz. Daher schien die Einwirkung der Seele auf das Gehirn einer besonderen Erklärung zu bedürfen. Es erhob sich die Frage, wie es überhaupt möglich sei, daß ein Immaterielles, wie die Seele, auf die körperliche Substanz so einwirke, daß beide eine lebendige Einheit bilden: eine Frage, bei der es sich also darum handelte, einen Gegensatz zu überbrücken, der unserm Verstande unvereinbar scheint.

Diese Ueberbrückung hatte man im Alterthume dadurch zu finden geglaubt, daß man zwischen beiden Substanzen ein Verbindungsglied annahm, das von den Eigenschaften der körperlichen Materie nur noch sehr wenig, von denen der immateriellen, geistigen Substanz dagegen möglichst viel an sich hatte, gewissermaßen ein Mittelding zwischen Materie und Geist, zwischen Leib und Seele, das eben dadurch geeignet sein sollte, den Zusammenhang zwischen beiden herzustellen. Freilich war das nur eine Phantasie, eine dialektische, keine reale Erklärung. Denn eine Substanz, die theils körperlicher, theils geistiger, d. h. nicht körperlicher Natur ist, gibt es in Wahrheit nicht und kann es nicht geben; sie wäre ein Widerspruch in sich selbst. Dieser Widerspruch aber war dem Alterthum, wie später dem Mittelalter, nicht zum Bewußtsein gekommen. Vielmehr war man Jahrhunderte, ja Jahrtausende hindurch der festen Meinung, die Unbegreiflichkeit des Zusammenwirkens von Leib und Seele dadurch beseitigen zu können, daß man ein Drittes dazwischen schob, welches seiner eigenen Natur nach unbegreiflich war.

Als diese Substanz nun, die als Mittelding zwischen Leib und Seele beide verbinden und damit das Leben ermöglichen sollte, dachte man sich die wehende Luft, den Lufthauch (griechisch *pneuma*, lateinisch *spiritus*), der durch seine Ausdehnung und Bewegung im Raume der Materie zuzugehören, durch seine Dünnheit, Flüchtigkeit, Durchdringlichkeit und geringe Wahrnehmbarkeit aber dem Geistigen sich anzunähern schien: eine vergeistigte Materie oder ein materialisierter Geist. Auf uralten Grundlagen, die uns auch in der mosaischen Schöpfungsgeschichte entgegentreten, da Gott den ersten Menschen

durch Einblasung des Odems zum Leben erweckt, ist die Lehre vom *Pneuma* von Hippokrates und Aristoteles entwickelt und dann von Galenos zu der abschließenden Gestalt gebracht worden, die sich das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit hindurch erhalten hat bis zur Entdeckung des Blutkreislaufs durch Harvey. Unter ihrem Einflusse steht auch Shakespeare, bei dem uns das Pneuma unter der Bezeichnung *Spirit* oder *the Spirits* häufig entgegentritt.

Im Körper entsteht das Pneuma theils aus der eingeathmeten Luft, theils aus den dem Blut entstrahlenden Dämpfen. Im Herzen, welches deshalb als Quelle des Lebens, als *seat and fountain of life* bezeichnet wird, werden diese Substanzen zu einem höchst feinen Dunst, *a most subtil vapour*, eben dem Pneuma, verarbeitet und dieses wird dann vermittelst des Herzschlages durch die Arterien im ganzen Körper verbreitet; denn die Arterien gelten noch nicht als Blutgefäße, als welche vielmehr lediglich die Venen angesehen werden. Der Pulsschlag rührt von der Bewegung des Pneuma in den Arterien her; daher sagt Hamlet, als ihn seine Mutter in der nächtlichen Unterredung für wahnsinnig hält:

> Mein Puls hält ordentlich wie eurer Takt,
> Macht ebenso gesund Musik.

Die bildliche Verwendung der Musik ist hier nur verständlich, wenn man weiß, daß der Puls vom Dichter nicht als Blut-, sondern als Pneumabewegung, d. h. als Luftschwingung aufgefaßt wird; und wenn sich Hamlet für seine geistige Gesundheit auf die Regelmäßigkeit seines Pulses beruft, so findet dies ebenfalls in der Pneumabewegung des Pulses seine Erklärung, wie sich weiter unten zeigen wird.

Dieses Pneuma gilt nun als «das erste und unmittelbarste Werkzeug der Seele» zur Verrichtung aller ihrer Funktionen; es ist der Träger der Lebenswärme und der Vermittler aller Lebensprozesse; daher wird es als *Spiritus vitalis, vital spirit*, d. h. als Lebensgeist, richtiger Lebenshauch, bezeichnet. Insbesondere vermittelt es, nachdem es im Gehirn noch weiter zum *Spiritus animalis* (Seelengeist) verfeinert ist, die Einwirkung der Vernunftseele auf das Gehirn selbst und bedingt daher alle Denk- und Vernunftakte. Auch die Verbindung der Seele mit den äußeren Wahrnehmungs- und Bewegungsorganen wird durch die *Spirits* hergestellt, indem sie einerseits die vom Auge, dem Ohr, der Nase u. s. w. aufgenommenen Empfindungsreize der Seele mittheilen, andrerseits die von dieser ausgehenden Bewegungsimpulse auf die Muskeln übertragen. Als Leitungsbahnen

hiefür dienen dem Pneuma die vom Gehirn ausgehenden Nerven und Sehnen, die in jener Zeit und so auch bei Shakespeare noch nicht genau unterschieden werden. Die Funktion von Nerven und Sehnen ist sonach eine ähnliche, wie die der Arterien; alle diese Organe sind Kanäle für das Pneuma, die *Spirits.* Hieraus erklärt sich denn, daß unser Dichter diese Organe einerseits gelegentlich als gleichwerthig behandelt und mit einander vermengt, andrerseits sie an Stelle des in ihnen sich bewegenden Pneuma selbst als Organe seelischer Kraft bezeichnet. So sagt Hamlet, als er dem ihm winkenden Geiste folgen will:

Mein Schicksal ruft
Und macht die kleinste Arterie dieses Leibes
So hart wie Nerven des Nemeer Löwen.

Hiermit sind die Worte zu vergleichen, mit denen Heinrich V. seine Krieger anfeuert:

Steift eure Sehnen! Haltet hart den Athem
Und spannet jeden Geist (*every spirit*) zur vollen Höh'!

Genau unterscheidet dagegen Biron in Verlorene Liebesmüh':

Fortwährendes Studieren lähmt
In den Arterien die raschen Geister (*the nimble spirits*),
Wie Anstrengung und langes Wandern
Die Sehnenkraft des Reisenden ermüdet.

Daß hier unter der Sehnenkraft (*the sinewy vigour*) die Kraft innerhalb der Sehnen, d. h. die Spirits der Bewegung verstanden sind, zeigt die vom Wandern ermattete Rosalinde in Wie es Euch gefällt:

O Jupiter! Wie müde sind meine Lebensgeister!
(*How weary are my spirits!*)

Rosalinde bedient sich hier der wissenschaftlich-technischen Ausdrucksweise; dagegen erwidert ihr der Narr Probstein vom Standpunkte der vulgären Laienanschauung:

Was kümmern mich meine Lebensgeister,
Wenn nur meine Beine nicht müde wären!

Gerade diese Gegenüberstellung läßt deutlich erkennen, wie sehr der Dichter selbst im Besitze wissenschaftlicher Kenntnisse war, und wie überlegt und bewußt er bei deren Verwendung zu Werke gegangen ist.

Wie sich bereits aus diesen Stellen ergibt, unterliegen die Spirits als materielle Substanz der Veränderung: sie sind stärker oder schwächer, ruhiger oder bewegter, ermüden durch Anstrengung, werden

verbraucht und bedürfen daher der steten Erneuerung aus dem Blute. Die Gemüthsstimmungen, an deren Erzeugung sie betheiligt sind, wirken auf sie selbst zurück, spannen sie an oder ab, treiben sie in die Höhe oder halten sie nieder und es vollzieht sich so eine stete Wechselwirkung zwischen Leib und Seele. Störungen in den Funktionen der Spirits führen zu Störungen dieser Wechselwirkung, einerseits zu Bewußtlosigkeitszuständen, andrerseits zu Geisteskrankheiten. Der Zusammenhang von Leib und Seele ist dann unterbrochen, der Mensch zeitweise von seiner Seele getrennt, oder, wie man sagt, nicht bei sich selbst. So will in Romeo und Julia der Pater Lorenzo den Scheintod Juliens dadurch herbeiführen, daß vermittelst eines ins Blut dringenden Safts zeitweise eine Lähmung der *vital spirits* bewirkt und hierdurch die Seele der Herrschaft über die Körperorgane beraubt wird. Aehnlich wirkt der Saft, durch den in Cymbeline der Scheintod Imogen's herbeigeführt wird.

Die Beschaffenheit der Spirits ist bedingt durch die Beschaffenheit des Bluts, aus welchem sie entstehen. Nach dem, was später über die Blutqualitäten zu sagen sein wird, können sie daher wärmer oder kühler, feuchter oder trockener, klarer oder dunstiger sein, und von diesen Eigenschaften des die Gehirnthätigkeit vermittelnden Pneuma hängt nun, ebenso wie von denen des Gehirns selbst, die Klarheit und Richtigkeit des Erkennens und Denkens, die Vernünftigkeit des Urtheilens und Wollens, die Produktivität an Ideen, Phantasie, Witz, kurz die ganze Art und Weise ab, wie sich die Vernunftkraft im Menschen bethätigt.

In höchst launiger Weise wird dies Thema von Falstaff im zweiten Theile von Heinrich IV. behandelt, wo er die zweifache Wirkung des spanischen Sekts auseinandersetzt. Der Sekt, sagt er, erwärmt das Blut und ruft all die kleinen Lebensgeister, gleichsam die Gemeinen des körperlichen Staats (*the vital commoners and inland petty spirits*) zu ihrem Hauptmann, dem Herzen. «Er steigt dann eben in den aus ihm entwickelten feinen und leichten Spirits) zum Gehirn empor, trocknet da all die närrischen, dumpfen und rohen Dünste (d. h. die schweren Spirits) auf, die es umgeben, macht es sinnig, lebhaft, erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus.» Daher «ist Gelehrsamkeit nur ein von einem Teufel gehüteter Goldhaufen, bis der Sekt sie promoviert und in Gang und Gebrauch setzt.» Das ist Falstaff'scher Humor, aber keineswegs eine freie Erfindung

seiner Phantasie zu Gunsten des Sekttrinkens. In der zeitgenössischen Literatur, z. B. in Bright's *Treatise of Melancholie*, finden sich ganz ähnliche Aeußerungen über den Einfluß des Weins auf Gehirn und Spirits, nur daß hier diese günstige Wirkung an einen mäßigen Genuß geknüpft ist, wovon Falstaff wohlweislich schweigt.

Falstaff ist überhaupt physiologisch sehr gebildet; sagt er doch selbst, daß er den Galenus gelesen habe. So ist es denn auch ganz richtig, wenn er durch die warmen und leichten Dünste des Weins behende, feurige und ergötzliche Bilder im Gehirn entstehen läßt; ganz gewiß weiß er dann aber auch, daß zu ernsterem, tieferem Nachdenken derartige Dünste nicht geeignet, hierzu vielmehr kühlere, festere und ruhigere Spirits erfordert werden.

Auf diesen letzteren Satz ist ein merkwürdiges Citat aus dem Aristoteles in Troilus und Cressida zurückzuführen. Aristoteles hatte in der Nikomachischen Ethik geäußert, daß junge Leute keine geeigneten Hörer dieser Wissenschaft seien. Er selbst hatte diesen Satz nur darauf gestützt, daß jungen Leuten die hierzu erforderliche praktische Erfahrung fehle; allein späterhin suchte man ihn auch physiologisch zu begründen, und zwar dadurch, daß junge Leute zu warme und zu flüchtige Spirits hätten und deßhalb der zum Studium der Ethik gehörigen Ausdauer und Beharrlichkeit im Denken entbehrten. Wenn Shakespeare nun seinen Hektor in der Versammlung der Trojaner zu Paris und Troilus sagen läßt:

> Beide spracht ihr gut,
> Doch oberflächlich, ähnlich jungen Leuten,
> Die Aristoteles für ungeschickt hielt
> Zum Hören der Moralphilosophie —

so scheint er mir, wie das «oberflächlich» zeigt, jene physiologische Begründung des aristotelischen Satzes im Auge gehabt zu haben.

So häufig übrigens die Spirits bei unserm Dichter Erwähnung finden, so muß doch beachtet werden, daß vielfach damit nicht sowohl ihre physiologische Vermittlungsfunktion, die dichterisch ja keine besondere Bedeutung hat, als vielmehr die durch diese Vermittelung zu Stande gebrachten psychischen Akte selbst bezeichnet werden sollen. So, wenn von *spirit of resolution*, *spirit of judgment*, *spirit of sense*, *spirit of moving words* u. s. w. die Rede ist. Da ferner die *spirits*, durch Uebermittelung der Wahrnehmungen und Vorstellungen vom Gehirn an das Herz, auch bei Entstehung der Gemüthsregungen betheiligt sind, so finden wir in ähnlicher Weise auch diese durch *spirit* bezeichnet; so: *the afflicted* oder *vexed spirits*.

spirit of love, of honour, of merriment, of wantonness, that surly spirit of melancholy u. s. w. Immerhin aber weisen alle diese Bezeichnungen auf die organische Bedingtheit der seelischen Prozesse hin.

Noch einen Punkt möchte ich bezüglich dieser Lebensgeister hier hervorheben. Dieselben sind, wie wir gesehen, von luftiger Beschaffenheit. Als gleichartige pneumatische Wesen werden aber auch die außerhalb des Körpers existierenden Geister, Dämonen und Gespenster angesehen, daher auch sie als *spiritus, spirits*, bezeichnet werden. Auch der heilige Geist des christlichen Dogmas, der *Spiritus divinus*, hat in der Lehre vom Pneuma seinen Ursprung und wird als wehende Luft, als göttlicher Hauch vorgestellt. Die Beeinflussung des Menschen durch diese geistigen Wesen denkt man sich nun in der Weise, daß sie auf denjenigen Theil des Menschen einwirken der ihnen gleichartig ist, d. h. eben auf die pneumatischen Lebensgeister. Als der Beeinflussung durch Dämonen besonders ausgesetzt gelten aber, wie in damaligen Schriften mehrfach hervorgehoben wird, die Melancholiker. Hieraus erklärt sich der Ausspruch Hamlets in seinem Monologe am Schlusse des zweiten Akts:

> Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
> In lockende Gestalt; ja und vielleicht,
> Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
> Da er sehr mächtig ist mit solchen Geistern (*with such spirits*),
> Täuscht er mich zum Verderben.

Im Bisherigen habe ich von der Seele im Sinne der mit dem Körper von außen her verbundenen unsterblichen Denk- und Vernunftseele gesprochen. Ihre Wirksamkeit ist, wie wir gesehen, gebunden an körperliche Organe, Gehirn und Pneuma, und bedingt durch deren physische Beschaffenheit. Allein diese körperliche Gebundenheit und Bedingtheit der Vernunftakte betrifft doch nur die Modalitäten und Abstufungen ihrer Aeußerung; ihrem Wesen und Inhalt nach entspringen sie weder aus dem Körper, noch hangen sie von diesem ab, sondern sind, wie die Seele selbst, von der sie ausgehen, transcendenter und ewig gleicher Natur.

Außer der Vernunftseele mit ihrer Denk- und Erkenntnißthätigkeit zeigt aber der menschliche Organismus noch eine andere Kategorie psychischer Funktionen, die bei Plato und Aristoteles als Ausflüsse der fühlenden und begehrenden Seele, oder Seelenkraft, gelten und die auch bei unserm Dichter von jener ersteren durchaus verschieden und getrennt sind. Es handelt sich dabei um das weite Gebiet der Gefühle, Affekte, Leidenschaften, der Stimmungen, Neigungen,

Abneigungen, nebst den daraus entspringenden Begehrungen, Trieben und Hemmungen: kurz um das, was wir im Gegensatze zur Vernunft mit einem an den platonischen θυμός (d. h. Muth) erinnernden Ausdruck «das Gemüth» nennen.

Für den Dichter, insbesondere den dramatischen, sind die Gemüthsvorgänge aus mehreren Gründen von weit größerer Bedeutung und Wichtigkeit als die vorher besprochenen Akte des Vernunftvermögens. Einestheils pflegen im wirklichen Leben Gefühle und Neigungen einen viel größeren Antheil am menschlichen Handeln zu haben als Verstand und Vernunft; anderntheils sind nur Handlungen, die aus dem Gemüth entspringen, geeignet, das Gemüth wieder zu ergreifen. Dazu kommt, daß die Individualität der Menschen in sehr viel höherem Maße durch ihre Gemüthsart als durch ihre Vernunfteigenschaften bestimmt wird, und daß die Unterschiede und Variationen auf dem Gebiete des Fühlens und Begehrens viel mannichfaltiger und durchgreifender sind, als auf dem des Denkens und Urtheilens. Daher wird der wahre dramatische Dichter das Hauptgewicht seiner Darstellung immer auf die Gefühls-, nicht auf die Vernunft- und Verstandesseite legen, und er wird dies um so mehr thun, wenn er, wie Shakespeare, der Ansicht ist, daß die Vernunft eine überirdische, transcendente und daher an sich stets gleiche Kraft ist.

Die Shakespeare'schen Dramen geben hiefür die volle Bestätigung. Die überwiegende Bedeutung der Gemüthsregungen für die dramatische Handlung kommt in denselben insbesondere auch darin zum Ausdruck, daß der Dichter deren Beziehungen zum körperlichen Leben weit häufiger und deutlicher hervorhebt, als die der Denk- und Vernunftthätigkeit, so daß unsrer Betrachtung hier denn auch ein viel reicheres Material zu Gebote steht. Freilich darf hierin nicht der einzige oder der Hauptgrund dieser verschiedenen Behandlung erblickt werden; letzterer liegt vielmehr darin, daß die Gefühlsseele in einem ganz anderen und viel engeren Verhältniß zum körperlichen Organismus stehend gedacht wurde als die Vernunftseele. Der Dualismus der aristotelischen Lehre kam hier zum deutlichen Ausdruck.

Als körperlicher Sitz des Gefühls- und Trieblebens war von dem gesammten Alterthum das Herz (von Plato daneben auch die Leber) angesehen worden. Man nahm an, daß der Mensch mit dem Herzen fühle und begehre. Dabei galt aber das Herz nicht, wie das Gehirn, nur als ein Instrument, vermittelst dessen eine dahinter stehende

transcendente Kraft ihre Wirkungen im Körper übt, sondern als das Organ, dem die fühlende und begehrende Kraft eingeboren ist, in dem allein sie ihre Existenz hat und von dem sie nicht geschieden werden kann. Diese Kraft nach Aristoteles, die Gefühlsseele nach Plato, war nicht etwas von außen zum Körper Hinzutretendes, sondern selbst ein Bestandtheil der irdischen vergänglichen Körpernatur; ihre Wirkungen, die Gefühle und Affekte, wurden als im Herzen begründete und daraus entspringende, körperliche Vorgänge aufgefaßt. Daraus folgte dann weiter mit Nothwendigkeit, daß auch die Beschaffenheit der körperlichen Organe einen bestimmenden Einfluß auf Beschaffenheit, Inhalt und Richtung der Gemüthsvorgänge haben mußte.

Diese Gemüth und Körper eng verknüpfende Auffassung erhielt sich das ganze Mittelalter hindurch bis in die Renaissancezeit. Melanchthon in seinem Buche '*De anima*' sagt, das Herz sei nicht nur der Sitz der Affekte, sondern auch ihre Quelle und eigentliche Ursache (*sed fons etiam et propria causa*); es sei die eigenartige Natur des Herzens, Gefühle zu erregen, Freude und Schmerz zu empfinden (*sua quaedam est natura cordis, qua ciet adfectus, laeticia fruitur et contabescit dolore*). In Uebereinstimmung hiermit nennen Bright und Burton das Herz: *the seat and organe of all passions and affections.*

Nicht anders ist es bei Shakespeare. Auch bei ihm entstammen alle Erscheinungen des Gefühls- und Trieblebens körperlichen Organen und beruhen auf körperlichen Vorgängen, wie sie selbst wieder mit mannichfachen körperlichen Wirkungen verknüpft sind. Daher erscheint seine Gefühlspsychologie durchaus in physiologischer Begründung und Umkleidung.

Zahllos sind zunächst die Stellen, in welchen das Herz (oder der dasselbe umschließende Busen), sei es als Quelle und Träger der Gefühle und Triebe überhaupt, sei es als von einzelnen bestimmten Gefühlen bewegt oder erfüllt bezeichnet wird. Es gibt kaum eine Art der Gemüthsregung, die der Dichter nicht in engste Beziehung zum Herzen gebracht hätte. Als Beispiel will ich Ihnen nur das Wort Imogen's in Cymbeline anführen:

Durchbohr mein Herz,
Die unschuld'ge Behausung meiner Liebe;
Nur zu! 's ist leer von allem außer Gram.

Auch wo der Dichter metaphorisch das Herz für das Gefühl selbs setzt, liegt daher stets ein physiologischer Gedanke zu Grunde, wie in dem bekannten Ausspruche Cordeliens im König Lear:

Ich kann mein Herz nicht auf die Lippen heben.

Gerade in dieser Stelle ist die physiologische Beziehung aber noch besonders bedeutungsvoll, wie sich sogleich herausstellen wird.

Die einzelnen Gemüthsaffekte[1]) sind nach der Lehre der Zeit begründet in Bewegungen der Herzsubstanz, welche das Herz entweder ausdehnen, erweitern oder zusammenziehen und verengern. Je nach der Stärke und Schnelligkeit dieser Bewegungen variiert der Grad der Gefühle, von leiser, kaum wahrnehmbarer Regung bis zur hochentfachten Leidenschaft. Aber auch Art und Inhalt derselben wurde damals mit der (vom Herzschlage übrigens wohl unterschiedenen) divergierenden Bewegung des Herzens in Verbindung gebracht.

Um dies zu erläutern, muß ich Sie zunächst mit einer damals allgemein üblichen Eintheilung der Gefühle und Triebe bekannt machen, die, obgleich von Shakespeare nirgends ausdrücklich hervorgehoben, doch thatsächlich seiner ganzen Gefühlsphysiologie zu Grunde liegt, wie ihm denn auch die technischen Bezeichnungen derselben nicht unbekannt sind. Es ist dies die Eintheilung in die beiden Hauptklassen der concupiscibeln und der irascibeln Affekte, deren Namen auf die begehrende und eifernde Seele Plato's, deren sachlicher Gegensatz dagegen auf die aristotelische Unterscheidung von Lust- und Unlustgefühlen zurückführt Unter concupiscibeln Affekten wurden nämlich solche verstanden, die mit einem Begehren oder Hinstreben nach etwas (*appetitus prosequens*) verbunden sind; als Grundgefühle dieser Art, aus welchen man die übrigen ableitete. wurden angesehen: Liebe, Freude, Hoffnung, Begierde. Als irascible bezeichnete man dagegen die Affekte des Ablehnens oder Widerstrebens (*appetitus fugiens*) und rechnete dahin hauptsächlich: Abneigung, Traurigkeit, Gram, sowie Furcht und Schrecken.

Diese beiden Klassen der Affekte wurden nun zu jener Verschiedenheit der Herzbewegung in der Weise in Beziehung gebracht, daß die concupiscibeln auf der Ausdehnung, die irascibeln dagegen auf der Zusammenziehung des Herzens beruhen sollten; bei ersteren suche das Herz den Gegenstand des Gefühls durch Erweiterung

[1]) Gefühle und Affekte werden im Alterthum wie in der Shakespeare'schen Zeit noch nicht unterschieden. Das Wort *affectus*, bei Shakespeare *affection*, bezeichnet überhaupt alle Gemüthsfunktionen und Gefühlsregungen. Die damit verbundenen Triebe werden speziell *appetitus*, bei Shakespeare *appetite*, genannt.

gleichsam in sich aufzunehmen, bei letzteren durch Kontraktion von sich auszuschließen. Die Ausdehnung des Herzens ruft dann weiter, in Verbindung mit der nachher zu besprechenden Blutbewegung, ein Gefühl körperlicher Leichtigkeit und inneren Aufstrebens hervor, die Kontraktion ein solches körperlicher Schwere und Gedrücktheit, als ob ein Gewicht auf dem Herzen laste; so daß die concupiscibeln Gefühle auch als aufstrebende, erhebende, die irascibeln als niederziehende, bedrückende bezeichnet werden können. In seinem Liebesgram um Rosalinde lehnt Romeo die Aufforderung seiner Freunde, zu tanzen, mit den Worten ab:

Mich drückt ein Herz von Blei
Zu Boden, daß ich mich nicht regen kann.
Ich sinke unter schwerer Liebeslast;

während er später seine glückliche Liebesempfindung mit den Worten schildert:

Leicht auf dem Thron sitzt meiner Brust Gebieter;
Mich hebt ein ungewohnter Geist mit frohen
Gedanken diesen ganzen Tag empor.

Eben hierauf beruht auch die angedeutete tiefere Bedeutung der vorhin angeführten Aeußerung Cordeliens:

Ich kann mein Herz nicht auf die Lippen heben.

Cordelia ist im allgemeinen von trüben, schmerzlichen Stimmungen beherrscht; — «Kummer wäre ein gesuchtes Kleinod», heißt es später von ihr, «wenn er jedem so stünde»; solche Stimmungen aber drücken das Herz zusammen, hindern aufstrebende Herzbewegungen. Die Empfindung hievon gibt ihr das Bild ein, daß sie das Herz nicht heben kann, um seinen Inhalt auf die Lippen zu bringen; eben dieses Bild aber deutet weiter wie den psychischen Charakter so auch den physischen Grund ihrer Gefühle an.

Auch die Furcht ist in Folge der Herzkontraktion ein niederziehendes Gefühl. So sagt der Connetable in Heinrich V.:

Ich bin sicher, sieht er unser Heer,
So sinkt sein Herz in bodenlose Furcht,

und daß trübe Ahnungen mit einem Druck im Herzen verbunden sind bekundet Hamlet kurz vor der Katastrophe.

Bei schwerem Gram, der auch durch Aussprache keine Erleichterung findet, kann die Kompression des Herzens so stark werden,

daß das Herz bricht und der Tod eintritt: der Tod am gebrochenen Herzen. So sagt im Macbeth Malcolm zu Macduff bei der Nachricht von der Hinmordung seiner Familie:

> Gebt Worte eurem Schmerz; Gram, der nicht spricht,
> Wirkt auf das überschwerte Herz, bis daß es bricht.

Und in gleichem Sinne Hamlet:

> Doch brich, mein Herz; denn schweigen muß mein Mund.

Andrerseits können auch erhebende Gefühle durch übermäßige Ausdehnung das Herz zersprengen, und dem alten Gloster in König Lear barst das Herz unter Lächeln, weil es zu schwach war, um den entgegengesetzten Bewegungen von Freude und Schmerz Stand zu halten.

Im Gegensatz zum Gram, der das Herz zusammendrückt, steht der Zorn, den man als ein Gemisch von Schmerz und Rachelust auffaßt. Dieser bewirkt daher nach anfänglicher Zusammenziehung ein um so heftigeres Aufschwellen des Herzens, so daß es, wie Melanchthon sagt, gleichsam aus seinem Lager hervorzustürmen sucht, um den Feind zurückzuschlagen. Mit dieser Aeußerung Melanchthons vergleiche man die Worte des erzürnten Richard in Heinrich VI., 3. Theil:

> Kaum kann ich
> Den Ausbruch meines hochgeschwollnen Herzens
> Gegen Clifford zügeln.

Meisterhaft hat der Dichter dieses in Folge der Heftigkeit mit körperlichem Schmerz verbundene Aufschwellen des zornigen Herzens zur Charakteristik König Lear's verwendet, dessen Grundzug nach Gonerils Aussage von jeher Ungeduld und Zorn war. Bei der schnöden Behandlung Kents ruft er aus:

> O wie der Krampf mir auf zum Herzen schwillt!
> Hinab, aufsteigend Weh! Dein Element ist unten!

Und weiterhin:

> Weh mir, mein Herz, mein steigend Herz! Hinunter!

Als er dann von Goneril's Lieblosigkeit berichten will, wie sie ihm gleich einem Geier am Herzen genagt habe, sagt er, auf dieses deutend: «Ich kann kaum sprechen.» Auch Lear's Wahnsinn ist physiologisch auf diese Eigenschaften zurückzuführen, wie sich nachher zeigen wird.

Zunächst sind noch einige weitere physiologische Erscheinungen ins Auge zu fassen, die mit den die Affekte vermittelnden Herzbewegungen im Zusammenhange stehen und die für die Charakteristik der Affekte selbst von großer Bedeutung sind.

Einerseits bewirkt nämlich die Ausdehnung des Herzens in mechanischer Weise eine größere Erwärmung, andrerseits die Zusammenziehung eine Abkühlung desselben; beides in verschiedenem Grade je nach der Stärke der Bewegung und des Affekts. Daher haben die concupiscibeln, herzausdehnenden Affekte der Liebe, des Muthes, des Zornes bei Shakespeare stets ein warmes oder heißes Herz zur Folge, die irascibeln, zusammenziehenden dagegen, wie Lieblosigkeit, Trauer, Furcht, ein mehr oder weniger kaltes. Bei Gram insonderheit denkt man sich das abkühlende Zusammenziehen als ein Eintrocknen, Verdorren des Herzens, eine Folge des mit der Abkühlung verbundenen Verlustes an Feuchtigkeit. So spricht Enobarbus in Antonius und Kleopatra von seinem Herzen,

> Das, ausgedörrt von Gram (*dried with grief*),
> Zu Staub zerbrechen will.

Daß wir es hier nicht etwa mit einer phantastischen dichterischen Metapher zu thun haben, zeigt die wissenschaftliche Lehre jener Zeit, nach der, wie Melanchthon sagt, anhaltender Kummer das Herz endlich ausdörrt und es so vernichtet (*tandem cor torrefactum extinguitur*).

Diese Zustände des Herzens werden nun in der Sprache der Zeit häufig auf die veranlassenden Gefühle selbst übertragen; man unterscheidet hiernach warme, kalte, trockene Gefühle, und so finden wir auch bei Shakespeare *hot love, fire of passion*, *cold patience*, *cold neglect* (und als Zeichen dieser auch *cold looks*), *cold modesty*, *cold fear*, *dry sorrow* u. s. w.

Eine weitere physiologische Wirkung dieser Veränderungen im Herzen besteht nach der Lehre der Zeit darin, daß sie sich auf das im Herzen und in seiner Nähe befindliche Blut (und ebenso auf die im Herzen aus dem Blut erzeugten *Spirits*) übertragen und dadurch weiterhin den ganzen Körper in Mitleidenschaft ziehen. Von der durch die neuere Wissenschaft festgestellten Gleichmäßigkeit der Blutbeschaffenheit im gesunden Zustande hat man noch keine Ahnung; vielmehr werden Erwärmung oder Erhitzung, Erkältung, Eintrocknung oder Verdickung des Blutes als mittelbare Folgen der Gemüthsaffekte angesehen, und gerade diese Veränderungen des Blutes benutzt

unser Dichter mit Vorliebe, um die verschiedenen Affekte selbst zu kennzeichnen.

Auch hierbei macht sich die obige Eintheilung in concupiscible oder hinstrebende und irascible oder ablehnende Affekte geltend: Liebe, Muth, Zorn, auch Eifersucht machen das Blut, je nach ihrem Stärkegrad, warm, heiß, feurig; Furcht und Schrecken dagegen lau oder kalt, so daß es durch die Adern schauert oder gar gefriert und gerinnt. Während ferner Heiterkeit das Blut leicht und flüssig durch die Adern rinnen läßt, wird es bei Kummer und Schwermuth, wie das Herz selbst, trocken, schwer und dick:

Und hätte Schwermuth, jener düstre Geist,
Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft,
Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen,
Daß eitle Lustigkeit die Backen bläht,

sagt König Johann zu Hubert.

Je nach diesen Verschiedenheiten der Temperatur variiert auch Quantität und Farbe des Bluts. Warmes Blut gilt für reichhaltiger und röthlicher, kaltes für geringer und blasser. Deshalb wird bei Furcht und überhaupt bei Mangel an warmen Affekten auch das vom Blut durchströmte Herz selbst als blaß, weiß oder milchig bezeichnet. Macbeth nennt die Furcht blaßherzig (*pale-hearted fear*), und Lucio in Maß für Maß sagt: «Mein Herz erblaßt (d. h. ich erschrecke), deine Augen so roth zu sehen.»

Alle diese Veränderungen, welche die Affekte an Herz und Blut bewirken, dürfen natürlich nur relativ verstanden werden. Da Herz und Blut stets schon an sich eine bestimmte Temperatur, Dichtigkeit und Farbe haben, so kann es sich hier immer nur um eine Steigerung oder Minderung handeln. Auch verwendet der Dichter diese Herz- und Blutqualitäten manchmal in der Weise, daß er damit nicht sowohl positiv eine Steigerung in der betreffenden Richtung und einen dazu gehörigen Affekt, als vielmehr nur negativ den Nachlaß oder Mangel einer Steigerung entgegengesetzter Richtung bezeichnet. Warmes oder kaltes Blut bedeutet dann nicht das Vorhandensein eines hierdurch qualifizierten Affekts, sondern lediglich, daß ein entgegengesetzt qualifizierter Affekt nicht vorhanden ist oder gemildert wird. In diesem Sinne spricht Ferdinand im Sturm von dem weißkalten Schnee auf seinem Herzen, die Königin im Hamlet von «unsern kalten Mädchen» im Gegensatz zu den '*liberal shepherds*'; beide wollen damit nur die Negation sinnlicher Begierden, die indifferente

Keuschheit bezeichnen. So können auch Ausdrücke, wie «kühle Geduld» bald positiv feige Nachgiebigkeit, bald negativ nur den Mangel heißer Leidenschaft bedeuten.

Die Erwärmung und Abkühlung des Bluts entsteht, wie gezeigt, aus den Bewegungen des Herzens. Umgekehrt wirkt nun aber diese Erwärmung und Abkühlung ihrerseits wieder auf die Bewegung des Blutes selbst ein. Lange vor Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung der Kraft war sich die Menschheit der engen Wechselbeziehung zwischen Wärme und Bewegung wohl bewußt. Durch die steigende Erwärmung, nahm man an, wird das Blut in raschere Bewegung gebracht und vom Herzen, seinem Sammelpunkte, aus nach vorwärts, d. h. nach den äußeren Theilen des Körpers getrieben. Nach unserm gelehrten Physiologen Falstaff, für den es freilich kein anderes Wärmeprinzip gibt als den Sekt, erwärmt dieser das Blut «und bringt es von den inneren bis zu den äußersten Theilen in Lauf». Die Abkühlung und Verdickung dagegen hemmt die Bewegung des Blutes und läßt es bei höheren Graden von den äußeren Theilen nach dem Herzen zurückfließen, so daß jene blutlos werden. Ohne Sekt bleibt das Blut nach Dr. Falstaff kalt und bewegungslos im Innern sitzen (*cold and settled*). Von einem Kreislaufe des Bluts, wie Manche gemeint haben, ist bei diesen Vor- und Rückwärtsbewegungen natürlich keine Rede; sie vollziehen sich lediglich in den Venen, und ihre letzte Ursache sind die verschiedenen Gemüthsaffekte.

Daher läßt unser Dichter bei Regungen der Freude, der Liebe, des Muthes, des Zorns u. s. w. das warme Blut sich emporheben, aufregen, mit Eile durch den Körper rinnen. Steigen diese Affekte zu hoher Leidenschaft, so daß das Blut stark erhitzt wird, so ist auch seine Bewegung heftig und wild; siedend wallt und tobt es dann durch die Adern und bringt die Verfassung des ganzen Körpers in Unordnung. Diese heiße Erregung theilt sich dann auch den aus dem Blut entstehenden Lebensgeistern, den Spirits mit und diese wieder wirken störend auf Temperatur und Funktion des der Kühle bedürfenden Gehirns. Es kommt dann zu jenen wilden Gesten und wüthigen Handlungen, wie sie z. B. von Hamlet berichtet werden, da er den Polonius umbringt. Das ist die Rebellion des Bluts, von der bei unserm Dichter so häufig die Rede ist, *the fire's extreme rage*, welche überflammt *the bounds of reason*, wie es in den Beiden Veronesern heißt.

Uebersteigt die in solcher Weise bewirkte Erhitzung des Gehirns einen gewissen Grad, so erkrankt dieses, es tritt Wahnsinn ein. Insbesondere wird wie im Alterthum so in der Shakespeare'schen Zeit allgemein angenommen, daß hochgradige und häufige Zornanfälle auf diese Weise geistige Erkrankung zur Folge haben, und hierin findet denn auch der Wahnsinn Lear's im Sinne des Dichters seine physiologische oder vielmehr pathologische Erklärung; wie Kent sagt: «alle Kraft seines Geistes ist seiner Leidenschaft (*impatience*) gewichen.»

Umgekehrt bezeichnet der Dichter bei gedrückten Stimmungen die Bewegung des kalten und dicken oder trockenen Blutes als langsam, schläfrig; wie z. B. in Heinrich IV., 1. Theil, wo der König sagt:

Zu kalt und zu gemäßigt war mein Blut,
Unfähig, bei den Freveln sich zu regen.

Das Zurückdrängen des Bluts nach dem Herzen bei Angst und Furcht schildert Angelo in Maß für Maß, da er in höchster Beklemmung Isabellen erwartet:

O Himmel!
Was drängt mein Blut sich so zum Herzen,
Hemmt seine Thätigkeit und nimmt zugleich
Die nöth'ge Brauchbarkeit den andern Theilen?

Die letzten Worte beziehen sich, wie der Fortgang der Stelle zeigt, auf die in Folge der Herzkompression eintretende Behinderung des Athmens.

Die durch die Affekte hervorgerufene Blutbewegung ist dann endlich noch von Einfluß auf die Gesichtsfarbe, indem diese bei Vordringen des Bluts nach außen hin, also bei concupisciblen, begehrenden Affekten roth, bei Stagnation oder rückläufiger Bewegung von außen nach innen dagegen, also bei irascibeln, ablehnenden Affekten, bleich oder fahl erscheint. Auch diesen Unterschied benutzt der Dichter sehr häufig zur Bezeichnung der verschiedenen Gefühle und Seelenstimmungen. So fragt Adriana in der Komödie der Irrungen zugleich nach Farbe und nach Stimmung ihres Mannes:

Sah roth er oder blaß? trüb oder heiter?

Aehnlich fragt Hamlet, da ihm die Freunde von der Erscheinung des Geistes berichten und sagen, seine Miene sei mehr die des Kummers als des Zorns gewesen: «Blaß oder roth?» Er will damit ihre Glaubwürdigkeit prüfen; sehen, ob sie sich nicht in Widersprüche verwickeln. Ihre Antwort: «Nein, äußerst blaß», stimmt indeß mit ihrer ersten

Angabe völlig überein; denn blaß ist eben die Farbe des Kummers roth dagegen die des Zornes.

Damit scheint allerdings eine Stelle in Richard II. in Widerspruch zu stehen, wo der König zu seinem Oheim Gaunt, der ihm sein unkönigliches Verhalten vorwirft, nach der Schlegel'schen Uebersetzung sagt:

Darfst (du) uns mit deinen frost'gen Warnungen
Die Wangen bleichen, unser fürstlich Blut
Vor Zorn aus seinem Aufenthalt verjagen?

Darnach schiene der Zorn blaß zu machen. Allein es liegt hier lediglich ein Uebersetzungsfehler vor, der um so bedenklicher ist, als er auf Richard's Charakter ein falsches Licht wirft; denn dieser neigt nicht so leicht zum Zorne. In seinen an Gaunt gerichteten Worten: *chasing the royal blood with fury from his native residence*, bezieht sich *with fury* auf *chasing*, sonach auf den Verjagenden (d. h. auf Gaunt), nicht aber auf den König, dessen Blut verjagt wird; es bedeutet also nicht «vor Zorn», sondern «mit Ungestüm», und steht parallel dem vorangehenden: *with thy frozen admonition*. Der Sinn ist: Wagst du es, uns mit deinen frostigen, ungestümen Warnungen erbleichen, d. h. uns damit Angst zu machen? Eben deshalb werden auch die Warnungen frostig genannt; es sind solche gemeint, die kalt machen, d. h. Furcht erregen sollen. Legen wir die Stelle so aus, so steht sie in vollem Einklang mit vielen andern, nach denen, wie die Herzfarbe, so auch die Gesichtsfarbe bei Furcht, Besorgniß, Schrecken bleich ist; — ich erinnere nur an das Erbleichen des Schauspielers im Hamlet und an die «bleichwangige Furcht» (*pale-faced fear*), von der York im zweiten Theile Heinrich's VI. spricht — und es zeigt sich hier somit aufs deutlichste, wie wichtig die Kenntniß der physio-psychologischen Anschauungen des Dichters für ein richtiges Verständniß seiner Dichtungen ist.

Das Gleiche gilt von einer andern, viel citierten Stelle in dem berühmten Hamlet-Monolog «Sein oder Nichtsein»:

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,

wie es in der Schlegel'schen Uebersetzung heißt. Ich habe schon in meinem Buche über Hamlet gezeigt, daß diese Uebersetzung nicht richtig ist, daß *the pale cast of thought* nicht die blasse Stubenfarbe des Denkens, nicht die Farbe der grauen Theorie bedeutet, von der Shakespeare noch gar nichts weiß, sondern wiederum nichts Anderes als die Blässe des ängstlichen Bedenkens, d. h. der Furcht, die

Hamlet als etwas Ungesundes, Krankhaftes ansieht. Ihr steht gegenüber «die angeborne Farbe der Entschließung» (*the native hue of resolution*), d. h. die gesunde, dem Gesicht von Natur zukommende rothe Farbe der Tapferkeit, des muthigen Entschlusses; wie Falstaff sagt, daß, wenn der Sekt das Blut erwärmt und das Antlitz erleuchtet, das Herz nun jegliche That des Muths verrichtet.

Bei Kummer und Gram wird das Erbleichen des Gesichts manchmal so vorgestellt, daß der Gram, entsprechend seiner eintrocknenden Natur, das Blut einsauge, d. h. es von der Oberfläche des Körpers hinwegziehe. So sagt Romeo beim Abschied von Julien:

Bleich scheinst du meinen Augen,
Der trockne Gram trinkt unser Blut;

und Königin Margaretha in Heinrich VI.:

Wie Primeln wollt' ich bleich sehn
Von Seufzern, die das Blut wegtrinken.

Primeln sind allerdings nicht weiß, sondern gelblich; allein es besteht überhaupt bei Shakespeare zwischen der blassen Farbe des Kummers und derjenigen der Furcht der Unterschied, daß erstere als dunkelblaß, fahl, gelblich, letztere dagegen als hellblaß, weißlich erscheint. Während daher bei Furcht die Gesichtsfarbe mehrfach mit Milch, Papier oder Linnen verglichen wird, nennt Viola in Was Ihr wollt die Schwermuth grünlichgelb; Bleichsucht (*green sickness*) nennt Falstaff in Verbindung mit Feigheit, wogegen Gelbsucht (*jaundice*) als eine Folge von Gram und Trübsinn bezeichnet wird. Der Grund dieser Verschiedenheit liegt darin, daß bei Furcht das Blut sich mehr rückwärts konzentriert, so daß die Wangen blutlos werden, während es bei Kummer mehr stagniert und eintrocknet, wodurch eine dunkelblasse Färbung der Haut bewirkt wird.

Außer den genannten Affekten werden aus gleichen Gründen auch noch Neid und Mißgunst als blaß bezeichnet: *pale envy*, *pale and bloodless emulation.*

Alle bisherigen Erscheinungen in der Physiologie der Gefühle gehen, wie ich gezeigt, mittelbar oder unmittelbar vom Herzen aus, in welchem sie ihren Ursprung haben. An mehreren Stellen wird aber bei Shakespeare noch ein anderes Körperorgan als Quelle und Sitz von Gefühlen genannt, die Leber, und zwar hauptsächlich solcher Gefühle, die oben als concupiscible bezeichnet wurden: Liebe, Muth, Zorn. Die physiologischen Beziehungen werden hier genau in derselben Weise geschildert, wie beim Herzen. Die Liebe beruht auf Bewegungen der Leber; leidenschaftliche Erregungen von Liebe und

Zorn erhitzen die Leber; Mangel an Muth, Feigheit macht die Leber weiß und blutlos. Wie Hamlet von der blassen Farbe des Bedenkens spricht, so sagt hier Troilus, daß Rücksicht und ängstliches Erwägen *(reason and respect)* die Leber blaß macht; eine weiße und blasse Leber ist nach Falstaff's Ausspruch das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit. Daher auch hier Ausdrücke wie milchlebrig, lilienlebrig zur Bezeichnung der Muthlosigkeit vorkommen. Hamlet sagt, er sei taubenlebrig, und meint damit seine allzu große Geduld, seinen Mangel an Zorn über erlittenes Unrecht.

Alle diese vom Dichter hervorgehobenen Beziehungen zwischen Leber und Gemüth haben nun aber in den wissenschaftlichen Lehren seiner Zeit keinerlei Grundlage. Vielmehr gilt hier die Leber lediglich als Centrum der Ernährung, d. h. als Organ der Blutbereitung, als *officina sanguinis (shop of blood* oder *of humours).* Als solches wird sie neben Gehirn und Herz als eines der drei Hauptorgane des Körpers genannt (was sich, wie oben angeführt, ja auch bei Shakespeare findet); allein von einer seelischen Bedeutung derselben ist nur insofern die Rede, als man die ihr zukommende ernährende Kraft in aristotelischer Weise mit zur Seele rechnet.

Trotzdem beruhen die Beziehungen der Leber zum Gemüthsleben nicht auf freier Erfindung des Dichters, sondern auf Reminiscenzen an die platonische Seelenlehre, welche, wie oben mitgetheilt, ihre unterste, begehrende Seele (*ἐπιθυμητικόν*) in die Leber, ihre eifernde oder fühlende (*θυμοειδές*) dagegen ins Herz verlegt hatte. Unter dem Einfluß der aristotelischen Lehre waren diese beiden Seelentheile Plato's aber schon lange zu der einen Gefühlsseele im Herzen vereinigt und der Leber seit Galenus lediglich die ernährende, vegetative oder nutritive Funktion zugesprochen worden.[1]) Die platonische Auffassung der Leber hatte seitdem in der Wissenschaft keine Geltung mehr. Wohl aber hatten die Dichter und Schriftsteller des Alterthums vielfach die auf uralten Grundlagen beruhende Lehre Plato's oder wenigstens deren Ausdrucksweise festgehalten, so daß auch in der späteren Literatur des Alterthums, besonders der römischen, die Leber häufig als Sitz der begehrenden, später sogenannten concupiscibeln Affekte, besonders der Liebe und des Muthes, erwähnt wird. Die Griechen gebrauchten das Wort *λευκηπατίας*, weißlebrig,

[1]) Galenus selbst scheint die platonische und die aristotelische Auffassung für identisch zu halten, wenn er sagt: *ἡ μὲν οὖν τῆς καρδίας κρᾶσις τὸ θυμοειδές ἐστι τῆς ψυχῆς, ἡ δὲ τοῦ ἥπατος τὸ καλούμενον ὑπὸ τοῦ Πλάτωνος μὲν ἐπιθυμητικὸν, θρεπτικὸν δὲ καὶ φυτικὸν ὑπὸ τοῦ Ἀριστοτέλους.* (Kühn, Galeni Opera, IV, 782.)

für furchtsam und von den Alexandrinern ist der Satz überliefert: *Φασὶ συμβαίνειν τι ἐπὶ τὸ ἧπαρ ἐπὶ τίνων, ὅ δειλοὺς ποιεῖ* (man sagt, daß die Leber mancher Leute etwas befalle, was sie feige macht). Ein alter lateinischer Denkvers lautet:

Cor sapit et pulmo loquitur, fel continet iras,
Splen ridere facit, cogit amare jecur.

Auf solche Weise sind diese Anschauungen über die Leber, obschon sie wissenschaftlich nicht mehr anerkannt waren, der Renaissance übermittelt und von dieser, schon aus Verehrung für ihren klassischen Ursprung, gelegentlich auch zum Ausdruck gebracht worden. Nicht anders haben wir die Verwerthung der Leber in der Shakespeare'schen Psychophysiologie aufzufassen. Daß der Dichter dabei nicht ernsthaft an physiologische Vorgänge dachte, daß es ihm mehr um poetische Ausmalungen zu thun war, ergibt sich besonders daraus, daß er der Leber dem Herzen gegenüber keinerlei besondere Wirksamkeit, keine speziellen Affekte zuweist, vielmehr diejenigen, die er gelegentlich aus der Leber entspringen läßt, an anderen Stellen gleich allen übrigen ins Herz verlegt. Ja, in Was Ihr wollt (II, 4, 98 ff.) wird unmittelbar hinter einander die Liebe erst dem Herzen und dann der Leber zugeschrieben. Das ist im Sinne jener Zeit physiologisch unmöglich. Ein frei erfundenes poetisches Bild, das nicht einmal in der antiken Lehre ein Vorbild hat, ist die der sprichwörtlichen Geduld der Tauben nachgebildete «Taubenleber» Hamlet's. Daher können wir, wie Melanchthon von den Aeußerungen Plato's und der alten Dichter über die Leber, so auch von denen Shakespeare's sagen: *Sed haec poetica relinquamus ac veritatem consideremus.* —

Wir haben im Bisherigen gesehen, wie alle physiologischen Erscheinungen, die mit den Gemüthsaffekten verbunden sind, nach der Anschauung des Dichters auf der Ausdehnung oder Zusammenziehung des Herzens beruhen, und daß hiernach die Affekte selbst in zwei Hauptklassen zerfallen, die ich mit den alten Namen der concupiscibeln und irascibeln bezeichnet habe. Die physiologischen Vorgänge bei diesen beiden Klassen sind einander direkt entgegengesetzt. Dagegen erscheinen sie innerhalb einer jeden Klasse im Wesentlichen gleichartig. Letzteres beruht darauf, daß alle zu derselben Klasse gehörigen Affekte physisch wie psychisch je als Ausläufer eines gemeinsamen Grundaffektes angesehen wurden und daher als nahe verwandt galten. Abgesehen von den mehr sekundären Verschieden-

heiten, die sich einerseits zwischen Freude und Zorn, andrerseits zwischen Furcht und Gram herausgestellt haben, kommen in physiologischer Beziehung innerhalb der beiden Klassen fast nur Gradunterschiede in Betracht.

Im Anschluß an diese Verhältnisse muß ich Sie nun noch auf eine Seite der Gefühle und Affekte hinweisen, die gerade für den dramatischen Dichter von besonderer Wichtigkeit ist: auf die mit ihnen verbundenen Antriebe zur praktischen Bethätigung. Auch diese Seite des Gemüthslebens, die Triebseite, stützt sich bei Shakespeare durchaus auf die zu Grunde liegenden physiologischen Verhältnisse und Vorgänge, so daß auch hier zwischen concupisciblen und irasciblen Affekten ein scharfer Gegensatz, innerhalb je derselben Klasse dagegen im wesentlichen Uebereinstimmung herrscht. Ist doch diese ganze Eintheilung selbst von den mit den Affekten verbundenen Trieben (*appetitus*) hergenommen, die ein äußeres Objekt entweder begehren und erstreben, oder aber ablehnen und fliehen. Alle Affekte der ersteren Art nun, wie Liebe, Freude, Muth, Zorn u. s. w., die auf Herzausdehnung beruhen, die das Gefühl der Leichtigkeit hervorrufen, das Blut erwärmen, es hinaustreiben und leicht beweglich machen, gelten als verbunden mit Lust und Neigung zur Aktivität. Sie machen die Lebensgeister, die Vermittler der äußeren Bewegung, leicht und rasch (*the pert and nimble spirit of merriment*, heißt es im Sommernachtstraum), geben die Empfindung der Kraft und regen damit an zur Bewegung und Bethätigung. «Das heiße Blut stürmt zum Angriff,» sagt Hamlet, und der alte Gaunt in Richard II. ermahnt seinen Sohn Bolingbroke:

Schnell wie der Blitz sei in der Ausführung,
Reg' auf Dein jugendliches Blut, sei tapfer, lebe!

Als Julien die zu Romeo gesandte Amme zu lange ausbleibt, ruft sie:

Hätt' sie Gefühl und warmes Jugendblut,
Sie wär' so schnell in der Bewegung wie ein Ball.

Eben deshalb ist auch roth die «angeborne Farbe der Entschließung» d. h. wie des Muthes, so der That.

Umgekehrt sind die irascibeln, blassen Affekte, die das Herz beschweren, das Blut erkälten oder verdicken, wie Trübsinn, Gram Furcht, mit Unlust zur Bethätigung, mit einer Neigung zum Beharren, zur Passivität ausgestattet. Sie erzeugen dumpfe, schwere Lebensgeister, die das Gefühl der Ermüdung, der Schwäche, der Abneigung gegen körperliche Regung hervorrufen, wie wir das schon oben bei

Romeo, da er sich um Rosalinde grämt, gesehen haben. Die mit kalten, blassen Gefühlen verbundene psychische Schlaffheit wird öfter betont; so heißt es in Heinrich VI.:

Die Blässe dieser Blume (der weißen Rose)
Verräth die Schwäch' im Herzen meines Herrn
(*the faintness of my master's heart*).

In seinem 66. Sonett, wo der Dichter seinen Schmerz über die Unbill der Welt ausspricht, nennt er sich «durch Alles dies ermüdet» (*tired*), und Autolykus im Wintermärchen singt:

Ein lustig Herz wandert immer zu,
Ein trübes wird bald müde.[1])

Bildlich wendet der Dichter diesen Gegensatz auch auf die Jahreszeiten an und bezeichnet so den Frühling als rothblütig, lustig, regsam, den trüben Winter dagegen als blaß, lahm und träge.

So zeigt sich uns hier bereits der enge psychophysische Zusammenhang zwischen trüben Gefühlen und Unlust zum Handeln, der bei der Melancholie eine so große Rolle spielt.

Am häufigsten und deutlichsten ist die Verschiedenheit der Triebseite bei beiden Klassen von Affekten vom Dichter zum Ausdruck gebracht durch Gegenüberstellung von Zorn und Gram. Beide sind mit Schmerzgefühl verbunden, sonst aber durchaus einander entgegengesetzt. Zorn ist ein heftiger, aktiver Affekt, der in der Rache seine Befriedigung sucht; Gram dagegen ein weicher, geduldiger, passiver Affekt, der in Thränen aufgeht und das Herz bricht. So sagt Königin Margarethe in Heinrich VI., als ihr das Haupt Suffolk's gebracht wird:

Oft hört' ich, Gram erweiche das Gemüth,
Er mach' es zaghaft und entart' es ganz:
Drum denk' auf Rache und laß ab vom Weinen.

Und ähnlich Malcolm zu Macduff:

Sei dies der Wetzstein Eures Schwerts. Der Gram
Werd' Zorn; stumpft nicht das Herz ab, macht es wüthend.

So ist nach den verschiedensten Richtungen hin das Gefühls- und Triebleben bei unserm Dichter mit dem Körper verflochten, durch ihn beeinflußt und wirkt selbst wieder aufs mannigfachste auf ihn zurück.

---

[1]) *A merry heart goes all the day,*
Your sad tires in a mile-a.

Lassen Sie mich hier abbrechen; muß ich doch befürchten, Ihre Geduld schon zu lange in Anspruch genommen zu haben. Freilich ist der Gegenstand, den ich zu behandeln unternommen, noch lange nicht erschöpft; allein wie schon zu Anfang bemerkt, in dem knappen Rahmen eines Vortrags läßt er sich überhaupt nicht erschöpfen. Viele und vielleicht die interessantesten Punkte sind noch gar nicht berührt; sie wären aber nicht verständlich zu machen gewesen ohne die Grundlegung, die ich hier zu geben versucht habe. Nur andeuten lassen Sie mich noch mit einigen Worten, in welcher Richtung sich die weitere Betrachtung zu bewegen hat.

Wie gezeigt, entstammen die Gefühle nach Shakespeare'scher Auffassung dem Herzen und wirken in verschiedener Weise auf das Blut ein. Die hieraus entstehenden Veränderungen des Bluts sind aber je nur relativer Art, sind nur Steigerungen oder Minderungen, sofern die in Betracht kommenden Qualitäten der Wärme, Dichtigkeit, Farbe, Bewegungsart bis zu einem gewissen Grade dem Blute eines Jeden bereits an sich, d. h. im affektlosen Zustande eigen sind. Dieser Grad ist aber bei den einzelnen Menschen sehr verschieden und es kann dabei bald die eine, bald die andere Blutqualität den Vorrang haben. Die hiernach für jeden Menschen sich ergebende besondere Beschaffenheit seines Bluts, die, wie man annahm, auf einer Mischung verschiedener Säfte beruht, bildet sein Temperament (d. h. Mischung; englisch *temper* oder *complexion*) im physiologischen Sinne. Hier ward nun seit Alters bis weit über die Shakespeare'sche Zeit hinaus eine (übrigens an manche moderne Lehren erinnernde) Wechselwirkung zwischen Blut und Affekten angenommen, der Art, daß jeder Mensch kraft seiner Blutbeschaffenheit gerade zu denjenigen Gefühlen, Stimmungen, Trieben besonders veranlagt und geneigt sei, welche der bei ihm vorherrschenden Blutqualität entsprechen, d. h. welche in der Richtung dieser vorherrschenden Qualität auf das Blut einwirken und dieselbe sonach verstärken und steigern. So sollte der Warmblütige zu den das Blut erwärmenden oder erhitzenden, der Kaltblütige zu abkühlenden, der Trocken- oder Dickblütige zu eintrocknenden oder verdickenden Affekten besonders disponiert sein, und man berief sich dafür auf den allgemeinen Satz, daß überall in der Natur sich Gleiches zu Gleichem finde: *ὅμοιον ὁμοίῳ φίλον*.

In Verbindung hiermit stand weiter die auf die älteste griechische Naturphilosophie zurückgehende, für die Folgezeit von Galenus maßgebend formulierte und allgemein anerkannte Lehre, daß durch das körperliche Temperament, d. h. also durch die Art der Blutmischung,

das psychische Gesammtverhalten, der individuelle Charakter der Menschen bestimmt werde. Allenthalben finden wir in der Renaissanceliteratur den Galenischen Satz wiederholt: *quod animi mores temperamentum corporis sequantur*[1]), oder wie er von Burton englisch wieder gegeben wird: *the manners doe follow the temperature of the body.* Hiernach hatte man seit Alters vier Grundtypen körperlicher Temperamente aufgestellt, jedes mit bestimmten psychischen Eigenschaften und Neigungen ausgestattet, die dann ebenfalls Temperament (im psychologischen Sinne) genannt wurden.

Mit dieser Temperamentenlehre ist Shakespeare wohl vertraut, und der Satz: *the manners doe follow the temperature of the body*, die Bedingtheit des individuellen psychischen Charakters durch den physischen Stoff, wie er sich häufig ausdrückt, ist im Prinzip von ihm anerkannt, wie dies bei seiner Annahme des körperlichen Ursprungs und Wesens der Gemüthsvorgänge ja auch nicht anders sein konnte. Besonders deutlich leuchtet dies heraus aus den sonst kaum beachteten Worten, mit denen Jessika im Kaufmann von Venedig sich von ihrem Vater Shylock lossagt:

Bin ich schon seines Blutes Tochter,
So bin ich's doch nicht seiner Sitten —
(*I am not to his manners*).

Unverkennbar liegt hierin eine Anspielung auf jenen Satz des Galenus. Jessika meint: Obgleich sonst der Satz gilt, daß die *manners*, die *animi mores*, der Blutmischung folgen, die bei mir und meinem Vater die gleiche ist, so trifft er bei mir doch nicht zu. Indem sie aber der Dichter die Juwelen ihres Vaters mitnehmen läßt, zeigt er uns, daß sich das Fräulein über seinen Charakter doch einigermaßen im Irrthum befindet, und daß auch bei ihr die *manners* vom Blute nicht so weit abliegen.

Indessen hat sich der Dichter an die damals herrschende Schullehre keineswegs sklavisch gebunden. Wie er einerseits die schon durch Paracelsus ins Wanken gebrachte Theorie von den vier Säften

[1]) Eine Schrift des Galen führt den Titel: *Ὅτι τὰ τῆς ψυχῆς ἤθη ταῖς τοῦ σώματος κράσεσιν ἕπεται* (Kühn, Galeni Opera IV, 767 ff.); der Anfang derselben lautet in der lateinischen Uebersetzung: *Orationem hanc, corporis temperamenta facultates animi sequi, non semel atque bis sed frequenter admodum accurata ac varia investigatione scrutatus, nec solus ipse, sed una quidem cum praeceptoribus, deinde cum optimis quibusque philosophis veram omnino esse comperi ac iis utilem, qui suis ipsorum animis cultum adferre nituntur.* Bei Galen ist überhaupt der sterbliche Theil der Seele nichts Anderes als das Temperament selbst.

oder Humores im Blute, denen die vier Temperamente ihre Namen verdanken, verworfen hat (durch Korporal Nym mit seinen Humoren macht er sie lächerlich), so hat er andrerseits wohl erkannt, daß die große Mannigfaltigkeit der menschlichen Charaktere sich nicht in die Schablone der vier Temperamente pressen läßt, daß vielmehr jeder Mensch bis zu einem gewissen Grade sein besonderes Temperament für sich hat, was übrigens auch in der damaligen Wissenschaft nicht eigentlich bestritten war. Wohl aber hat er in der Schilderung seiner Charaktere sich nicht nur vielfach auf einzelne Punkte der herrschenden Temperamentenlehre gestützt, sondern auch den herkömmlichen vier Temperamentstypen insofern eine reelle Bedeutung zuerkannt, als sie extreme individuelle Möglichkeiten darstellen. Und so finden wir unter seinen Helden eine ganze Reihe von Figuren, die trotz ihrer Individualisierung einen ausgeprägten Temperamentstypus, freilich nicht im schwankenden Sinn der heutigen, sondern im festbestimmten Sinn der damaligen Zeit tragen. So ist Richard II. der ausgeprägteste Sanguiniker; Lear und Percy sind scharf entwickelte Choleriker, der eine alt, der andere jung; Heinrich VI. ist der Typus des ernsten, Falstaff der des komischen Phlegmatikers; Hamlet endlich ist (neben mehreren in zweiter Linie stehenden Figuren, wie der Kaufmann von Venedig, Jaques in Wie es Euch gefällt, Don Juan in Viel Lärm um Nichts) der vollendete Melancholiker, wie man ihn damals sich dachte. Auch ist für ihn nicht einmal, wie ich früher meinte, eine Anleihe beim cholerischen Temperament erforderlich, da vielmehr das melancholische nach damaliger Lehre das leidenschaftlich-explosive Aufbrausen bei persönlichen Verletzungen, wie wir es bei Hamlet finden, bereits mit umfaßt.

An diese Andeutungen über die physiologische Grundlage der Charaktere bei Shakespeare möge sich noch ein kurzer Ausblick in die Shakespeare'sche Dramatik und Tragik anschließen. Das Temperament repräsentiert nicht die Gesammtheit der seelischen Kräfte des Menschen. Daneben steht die zu Anfang dieser Betrachtungen erörterte Vernunft, die ihrem Wesen nach bestrebt ist, den Affekten, Leidenschaften und Trieben des Temperaments Zügel anzulegen, während dieses sich hiervon zu emanzipieren und seinen Neigungen um jeden Preis Befriedigung zu verschaffen sucht.

Alle seelischen Konflikte bei Shakespeare, in der Tragödie wie in der Komödie, bestehen in dem um die Herrschaft über Entschluß und Wollen geführten Kampfe zwischen der in der Ewigkeit gegründeten Vernunft und dem auf irdischer, körperlicher Basis beruhenden

individuellen Temperament, oder wie der Dichter es mehrfach ausdrückt: zwischen Blut und Urtheil. Der Sieg in diesem Kampfe fällt regelmäßig dem Temperamente, dem Blute zu, was nicht wundernehmen kann, da ja die Vernunft trotz ihrer prinzipiellen Souveränetät in ihrer praktischen Wirksamkeit, wie wir gesehen haben, selbst durch jenes bedingt ist. Tragisch aber wird der Kampf, wenn das Individuum, unter Einwirkung der Außenwelt, an diesem Siege seiner ungezügelten Individualität über die Vernunft, einem wahren Pyrrhussiege, selbst zu Grunde geht.

So eröffnet sich uns von der physiologischen Grundlage aus das Verständniß nicht nur der Shakespeare'schen Psychologie, sondern seiner ganzen dramatischen Kunst. —

Gewiß aber schwebt nun eine Frage auf Ihrer aller Lippen, ob denn durch diese Zurückführung der Shakespeare'schen Kunst auf eine veraltete und für unwahr erkannte Physiologie nicht der Werth dieser Kunst selbst, mindestens für uns Heutige, ganz gewaltig vermindert werde, und ob ich nicht den Dichter, statt ihn, wie es meine heutige Aufgabe verlangt, zu feiern, durch die Fesselung an eine überwundene scholastische Lehre in seiner dichterischen Kraft und Bedeutung herabsetze?

Auf solche anscheinend berechtigte Fragen und Einwürfe antworte ich indeß getrost mit Nein. Denn einmal bildet die physiologische Grundlage, auf der sich die Dichtung Shakespeare's erhebt doch nur die eine Seite derselben, ohne die sie allerdings, wie ich glaube, nicht völlig verstanden werden kann. Neben ihr steht die Schilderung der seelischen Prozesse selbst, sowie die Ausgestaltung und dramatische Durchführung der Charaktere. Für diese aber war der Dichter, obschon ihm hier auch die Wissenschaft seiner Zeit manche fein und richtig beobachteten Züge an die Hand gab, doch im Wesentlichen auf die eigene Beobachtung lebender Menschen und seinen poetischen Genius angewiesen, der ihn tiefer und heller in die menschliche Seele hat blicken lassen, als irgend einen Andern vor ihm oder nach ihm.

Sodann aber ist zu beachten, daß, wenn auch die Art und Weise, wie der Dichter die Verbindung der Seelenvorgänge mit einzelnen körperlichen Organen und Funktionen sich gedacht und geschildert hat, heute keine Geltung mehr besitzt, so doch seine Ansicht, daß eine solche Verbindung besteht, daß Gemüth und Charakter der Menschen durch ihre körperliche Verfassung, ihr physisches Naturell bedingt und bestimmt werden, auch für uns eine Wahrheit bedeutet,

durch deren konsequente Beachtung und Durchführung unser Dichter gerade vor allen andern hervorragt. Zudem können seine irrigen Einzelanschauungen dem Eindruck der Wahrheit auch für die heutige Zeit um so weniger Eintrag thun, als wir zwar andere Organe als Quelle und Träger der seelischen Prozesse erkannt, dagegen von der Art und Weise des Zusammenhangs und der Bedingtheit im Einzelnen auch heute noch keine bestimmte Vorstellung haben. Die Zeit des Dichters hatte auch hierüber feste, positive Ansichten, denen die heutige nichts gleich Positives entgegensetzen kann; im Einzelnen ist für uns Alles schwankend und ungewiß, und so können wir auch durch irrige Ansichten hierüber weniger gestört werden.

Endlich aber kommt in Betracht, daß, wenn auch die heutige Wissenschaft die Anschauungen des Dichters und seiner Zeit in vielen Punkten überwunden hat, so doch unsre gewöhnliche Redeweise noch gar vielfach auf dem alten Standpunkt stehen geblieben ist. Reden doch auch wir noch von der kühlen Vernunft und dem warmen Herzen, von frischen oder matten Lebensgeistern, von erhitztem oder kaltem oder dickem Blut; sagen doch auch wir noch: das Herz dehnt sich uns aus, oder es zieht sich uns zusammen, es ist uns leicht oder schwer, wenn wir von Freude oder Schmerz erfüllt werden; und nicht anders ist es bei den Dichtern und Schriftstellern unsrer Zeit. Freilich, was für Shakespeare und seine Zeit physiologische Thatsachen und Wahrheiten bedeutete, das sind bei uns bildliche Redensarten geworden, denen wir wörtliche Bedeutung nicht mehr beilegen. Doch besteht insofern ein gemeinsamer Boden für die früheren Lehrsätze und die heutigen Redensarten, als beide dem unmittelbaren Gefühle entsprechen, welches ein Jeder von den Vorgängen seines Innern in sich hat. Und so kann uns auch die Art, wie jene veraltete Psychophysiologie bei Shakespeare zum Ausdruck kommt, am unmittelbaren Genusse seiner Werke nicht hindern.

Der Dichter ist, wie jeder Sterbliche, der Sohn seiner Zeit und an die Schranken seiner Zeit gebunden. Daß aber dieser Dichter des 16. Jahrhunderts, trotz seiner historischen Gebundenheit, noch heute, nach Verlauf von drei Jahrhunderten, unter ganz veränderten Bedingungen und Verhältnissen den Eindruck der Lebenswahrheit hervorzurufen und die Herzen der Menschen zu bewegen und zu erheben vermag, das ist sein unvergänglicher Ruhmestitel, der ihn der höchsten Verehrung werth macht. Diese Verehrung aber können wir ihm, wie ich meine, nicht besser bezeugen, als dadurch, daß wir ihn ganz und auch da zu verstehen suchen, wo wir selbst über ihn hinausgeschritten sind.

Jahresbericht,

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1894

von

Wilhelm Oechelhäuser.

Die stark besuchte und durch die Anwesenheit der durchlauchtigsten Protektorin I. K. H. die Frau Großherzogin von Sachsen beehrte Generalversammlung, ward durch den Vorsitzenden, Geh. Kommerzienrath Dr. Oechelhäuser, durch nachfolgende Ansprache eröffnet.

«Am heutigen Tage sind 30 Jahre verflossen, seit die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft gegründet wurde und in Weimar ihre Stätte fand, am gleichen Tage an welchem die Aufführung des von Dingelstedt bearbeiteten Cyklus der Königsdramen ihren Anfang nahm und damit dem Shakespeare-Kultus der deutschen Bühne einen neuen mächtigen Impuls gab. Fast alle Männer, die jenen unvergeßlichen Tag mit erlebten und unsere Gesellschaft gründeten, deckt heute der Rasen; aber die Epigonen nahmen die jenen Händen entglittene Arbeit auf und führen sie fort.

Nichts liegt mir ferner, als am heutigen Gedenktage den Ruhmredner unserer Gesellschaft machen zu wollen. Wohl aber lohnt es, mit kurzen Worten auf die allgemeine Entwickelung des deutschen Shakespeare-Kultus in diesem langen, ein Menschenalter umfassenden Zeitraume zurückzublicken.

Und dieser Rückblick dürfte nach allen Richtungen ein erfreulicher sein. Der deutsche Shakespeare-Kultus ist in der Ausbreitung wie Vertiefung, und zwar im Volke, in der Literatur und auf der Bühne, in den abgelaufenen drei Dezennien gesund und kräftig fortgeschritten; das Interesse an dem großen Dichter ist nicht erlahmt,

sondern in stetem Steigen. Die blinde Vergötterung Shakespeare's aber, die bis zur Hintansetzung unserer eigenen deutschen Geistesheroen heranzuwachsen drohte, hat immer mehr einer unbefangenen Würdigung Platz gemacht, die auch seine Fehler und Mängel offen anzuerkennen weiß. Wie ein gutes Kind, wenn auch nur mit Furcht und Zittern, von den Schwächen seiner Eltern spricht, so leidet auch unser Pietätsgefühl unter dieser Anerkenntniß von Shakespeare's Schwächen nicht. Der Götze der Romantiker ist von seinem Piedestal herabgestiegen, aber nur um uns menschlich näher zu rücken, um uns im Wiederschein seiner kleinen Fehler die ungeheure geistige Größe und Schönheit eines gottbegnadeten Menschen erkennen zu lassen. Die realistische Kritik eines Rümelin hat in dieser Beziehung, trotz ihrer Einseitigkeit, wesentlich dazu beigetragen, die Shakespeare-Erkenntniß in die richtigen Bahnen zu leiten, und dürften die von Bulthaupt in der Einleitung zu seiner Dramaturgie niedergelegten Anschauungen den heutigen Stand der wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik am besten charakterisieren. Und auf dieser neuen gesunden, dem blinden Idealismus wie dem nüchternen Realismus gleich fern bleibenden Grundlage treibt die Shakespeare-Literatur immerfort neue Blüthen. Wie viele Eimer auch in diesen Geistesbrunnen hinabgelassen werden, von denen manche allerdings leer wieder emporsteigen, immer ist er noch nicht erschöpft, wie wiederum die bedeutendste Erscheinung des abgelaufenen Jahres, die Hamlet-Monographie Löning's zeigt.

In gleich gesunder Weise wie die Shakespeare-Literatur, und von nicht bloß gleichbleibender, sondern steigender Theilnahme der Nation getragen, haben sich die deutsche Shakespeare-Bühne und die Literatur der Bearbeitungen fortentwickelt. Die Zahl der Aufführungen und deren Ausbreitung, selbst bis zu den kleinen Bühnen herab, ist ganz außerordentlich gestiegen und immer noch im Wachsen; sie dürfte gegenwärtig dreimal höher sein als zur Zeit der Gesellschaftsgründung, indem z. B. im verflossenen Jahr nicht weniger als 850 Vorstellungen an 148 deutschen Bühnen stattfanden. Wenn auch auf diesem Gebiete der Streit zwischen den Anhängern der alten und modernen Scenierung noch nicht zum vollständigen Abschluß gekommen ist, so hat doch Herzog Georg von Meiningen das unbestreitbare Verdienst, diese für den Shakespeare-Kultus hochwichtige Frage in die richtigen Bahnen geleitet zu haben, welche der Pietät für den Dichter und den unabweislichen Anforderungen der im Laufe von drei Jahrhunderten veränderten Geschmacksrichtung

gleichmäßig Rechnung tragen. Und wenn auch die Zersplitterung in Benutzung der Bearbeitungen leider fortdauert, so wird doch deren Gehalt und ihrer Scenierung unstreitig eine stetig wachsende Aufmerksamkeit geschenkt. Dieser Aufschwung der deutschen Shakespeare-Bühne ist aber unzweifelhaft von Weimar ausgegangen. Der Beginn dieser neuen, von Dingelstedt eingeleiteten Periode fällt zeitlich mit der Gründung unserer Gesellschaft, dem 23. April 1864, zusammen. Es wäre nun gewiß anmaßend, unserer mit so kleinen Mitteln arbeitenden gelehrten Gesellschaft die Führerrolle, oder nur einen wesentlichen Antheil an der geschilderten Fortentwickelung auf literarischem, wir scenischem Gebiet vindizieren zu wollen. Wohl aber hat sie in ihren Organen und hervorragendsten Mitgliedern redlich daran mitgearbeitet, auch durch die Shakespeare-Bibliothek die wissenschaftliche Forschung erleichtert, überhaupt direkt und indirekt Anregungen gegeben. Insbesondere hat sich das heute bis zum 30. Band vorgeschrittene Jahrbuch bis weit über Deutschland hinaus Achtung und Anerkennung in der großen Gemeinde der Shakespeare-Verehrer erworben. Und wenn auch die Abhandlungen in den Jahrbüchern nicht alle gleichwerthig sein können, so wird man doch in ihrer Spreu sicherlich eine größere Anzahl von Weizenkörnern finden. als Bassanio den Reden Graziano's zugestand. Mit vollem Rechte dürfen wir schließlich ein spezielles Verdienst in Anspruch nehmen, nämlich unmittelbar und mittelbar, durch gelehrte, wie durch wohlfeile Volksausgaben, die Kenntniß und Würdigung Shakespeare's in bisher noch nicht dagewesenem Umfang auch bis in die mittleren und unteren Schichten des Volkes getragen zu haben, wo sie noch nicht heimisch waren, sich aber sicherlich bald einbürgern werden. Wen Shakespeare einmal gefaßt hat, den läßt er nicht wieder los.

Den Kitt einer Gesellschaft bilden ihre Erfolge. So bescheiden die unsrigen auch sein mögen, so lassen sie uns doch mit freudiger Zuversicht und ungeschwächtem Eifer in das vierte Dezennium eintreten. Mögen die Gnade unserer durchlauchtigsten Protektorin, die nicht ermüdende Theilnahme unserer Mitglieder und die Anerkennung des deutschen Volks uns auf diesem Weg begleiten.»

In Erledigung der Tagesordnung machte der Vorsitzende sodann die Mittheilung, daß die Zahl der Vereinsmitglieder gegenwärtig 225, zwei mehr als im Vorjahr, betrage. Er gedachte ferner mit ehrenden Worten der am 1. September v. J. verschiedenen Hofschauspielerin

Frau Hettstedt, welche 43 Jahre lang eine Zierde der Weimar'schen Hofbühne war und insbesondere in vielen Shakespeare-Rollen glänzte.

Die Thätigkeit der Gesellschaft im abgelaufenen Jahr betreffend, so ist das Jahrbuch diesmal in Form eines Doppelbandes, des 29. und 30., ausgegeben worden, als Ersatz für den im Jahr 1866 ausgefallenen Band. Die Zahl der Bände stimmt nunmehr mit der Zahl der Jahre des Bestehens der Gesellschaft überein.

Die vor drei Jahren herausgegebene Drei-Mark-Volksausgabe erfreut sich unausgesetzt einer steigenden Verbreitung und ist bereits bis zur 13. Auflage gediehen. Die im vorjährigen Bericht erwähnte Anknüpfung von Verhandlungen über eine Illustrierung dieser Volksausgabe haben zu einem definitiven Abschluß mit der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart geführt und steht die Vollendung dieses Werks im Laufe des Geschäftsjahres in Aussicht.

Die Finanzlage der Gesellschaft ist fortdauernd eine befriedigende; ihr Vermögen betrug am 1. Januar d. J. ℳ 19 174.30, stieg also um ℳ 412.05 gegen das Vorjahr. In der Vermögensaufstellung sind überdies nur die für die Bibliothek angekauften Werke in Ansatz gebracht; der Werth der bedeutenden Schenkungen ist außer Rechnung gelassen. Der Katalog dieser auch im abgelaufenen Jahre wiederum vermehrten Bibliothek befindet sich in dem eben ausgegebenen Jahrbuche.

Eine höchst erfreuliche Stärkung der Finanzlage der Gesellschaft verdankt sie einer am heutigen Tage vollzogenen Stiftung unsres Vorstandsmitgliedes und Jahrbuch-Redakteurs, Herrn Professor Leo. Sie führt, nach erfolgter Bestätigung der Satzungen durch I. K. Hoheit die Frau Goßherzogin, den Namen Elisabeth-Gertrud-Stiftung, und sichert der Gesellschaft für das laufende Jahr einen Beitrag von 1000 Mark, und für die ferneren Jahre, bis 10 Jahre nach dem Tode des Stifters, von jährlich 500 Mark zu. Desgleichen hat Professor Leo seine sehr ansehnliche Shakespeare-Bibliothek testamentarisch der Gesellschaft vermacht, um nach seinem Ableben mit der Gesellschafts-Bibliothek vereinigt zu werden. Der Vorsitzende sprach dem Geber Namens der Versammlung den wärmsten Dank aus, dem auch I. K. Hoheit unsere durchlauchtigste Protektorin bereits durch ein huldvolles Schreiben Ausdruck gegeben hatte.

Nachdem ferner, in hergebrachter Weise, die Decharge-Ertheilung für den Schatzmeister und Vorstand erfolgt, auch Weimar wieder

zum Orte der nächsten Generalversammlung gewählt worden war, betrat Professor Dr. Richard Löning die Rednertribüne, um den Festvortrag: Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie, zu halten. Mit dem Ausdruck des Dankes für den Festredner, und nachdem die statutenmäßig ausgeschiedenen Vorstandsmitglieder wieder gewählt waren, schloß der Vorsitzende die Generalversammlung, worauf sich der Vorstand neu konstituierte und das bisherige Präsidium für das nächste Jahr bestätigte.

L. Klein über Hamlet.

In Karl Werder's Vorlesungen über Hamlet, zweite Vorlesung, Seite 42, findet sich Folgendes:

> Wie die Dinge stehn, so kann nur aus einem Munde die Wahrheit und Gerechtigkeit an den Tag kommen: aus dem Munde des gekrönten Verbrechers; und wenn nicht aus diesem oder wenigstens von dieser Seite her, so bleibt sie vergraben und begraben bis an den jüngsten Tag.
>
> Das ist der Punkt! Hier liegen die Schrecken dieses Trauerspiels — sein räthselvoller Schauder, die Unerbittlichkeit seiner Noth! Das Geheimniß, das eingesargte, des unnachweisbaren Verbrechens; das ist der unterirdisch rieselnde Quell, aus dem seine Furcht und sein Mitleid fließen.
>
> Diesen Punkt — diesen einfachen, nächsten, menschlich natürlichsten, von dem das Auge nicht wieder los kann, wenn es ihn einmal gefaßt hat — ein Jahrhundert lang nicht gesehen oder übersehen zu haben, gehört zu dem Unbegreiflichsten, was der ästhetischen Kritik begegnet ist, so lange sie existiert.

Hieran schließt sich folgende Note:

> Der Einzige bin ich ja nicht, der ihn gesehen. Schon vor mir haben ihn zwei Andere geltend gemacht, ohne daß ich davon gewußt: eben die zwei Ausnahmsstimmen, deren ich vorher erwähnt, und auf die ich erst im Lauf meiner Vorträge aufmerksam gemacht wurde; zunächst auf die schwächere, die Herrn Levinstein's in dem Aufsatz: Prinz Hamlet erläutert von seinem Freunde Horatio; auf die andere, die von desto größerem Gewicht und zugleich die ältere ist, später (1865), als ich zum drittenmal diese Vorlesungen hielt. Da zuerst erfuhr ich, daß aus dem Jahr 1846 ein Journalartikel von

Dr. Klein existiere, der über die Sachlage im Hamlet sich ebenso äußere, wie ich sie vorgetragen. Der Artikel ist bei Gelegenheit eines Gastspiels an der hiesigen Bühne verfaßt und steht im Berliner Modenspiegel. So in die Tagesliteratur fallend, war er mir nicht zu Gesicht gekommen; und auch jetzt noch würde ich — wie alle Uebrigen wohl noch jetzt — nicht von ihm wissen, wenn nicht der Herr Verfasser selbst die Güte gehabt, einen Dritten vom Dasein des Aktenstückes in Kenntniß zu setzen, und dieser Dritte mich dann davon benachrichtigt hätte. — Mir ward dadurch eine Gemeinschaft des Verständnisses kund, wie sie werthvoller mir nicht begegnen konnte. Vom Katheder her habe ich meinem Publikum das gewichtige Dokument alsbald mitgetheilt, zur innigen Genugthuung für mich selbst. Hier verweise ich nur darauf, da Klein inzwischen die Welt mit seiner Geschichte des Dramas beschenkt hat. In dem großartigen Werke wird auch die geniale Studie ihre eigenste Stelle finden, und dann wird Jeder, der über den Hamlet mitsprechen will, sie kennen müssen.

Die Werder'sche Auffassung des Hamlet ist hinreichend besprochen und gewürdigt, und es liegt heute kaum noch eine Veranlassung vor, sie zu bekämpfen, da sie nicht mehr gefährlich ist; interessant wird sie nur, wenn wir Klein ihr als Verfechter zur Seite stehn sehen. Aber bei aller Verehrung vor Klein's Geist und Wissen, kann selbst diese mich nicht dahin bringen, der Schönen zu huldigen, weil ihr Ritter ein Held ist. Im Gegentheil glaube ich, daß wir demselben Quell, aus dem die kleinliche und arm prosaische Auffassung des Dänenprinzen entspringt, es zuschreiben dürfen, daß Klein keinen Erfolg als Dramatiker gehabt hat. Er ist nicht ins Herz gedrungen, weil seine Muse aus dem Kopfe hervorkam. Er hat gegrübelt und reflektiert, und hat nicht still und tief empfunden.

Aber gleichviel! Immerhin würde Klein's Beweisführung für seine Ansicht so viel des Belehrenden und Geistreichen enthalten haben, daß wir beklagen können, seine Stimme nicht zu hören, wenn uns auch die Probe, die wir in der oben genannten Zeitschrift finden, zur Ueberzeugung führt, daß wir Klein's Ansicht bekämpfen müssen.

Werder's Hinweisung nämlich auf die zu erwartende Shakespeare-Studie in der «Geschichte des Dramas» war leider verfrüht. Ein tief tragisches Geschick ließ den so gründlich gelehrten, so vor allen Anderen berufenen Erklärer gerade in dem Augenblicke die

Feder nieder und das Haupt zur Ruhe legen, als er daran gehn wollte, sein Lebensziel, seine ihm heiligste Mission zu erfüllen: am Schlusse des dreizehnten Bandes seines Riesenwerkes, als er endlich dahin gelangt war, zu sagen, was ihm das Werthvollste und Heiligste seiner ganzen Arbeit war, als er an seinen geliebten Shakespeare herantreten wollte — da gebot ihm das Schicksal Halt! Auch hier sollte sich ein Schleier über Shakespeare senken, derselbe Schleier, der uns das Leben und persönliche Sein des ewigen, unsterblichen Sängers verhüllt! «Aus ihren Werken sollt ihr sie erkennen» — das ruft das Fatum uns ganz besonders in Bezug auf Shakespeare zu; aber auch die Förderung dieser Erkenntniß ist uns durch das Todesschweigen Klein's tief verkümmert!

Wie jubelnd klingt der Ruf, mit dem Klein seinen Eintritt in die Shakespeare-Welt begrüßt, und wie erschütternd ist dann die grause That des Schicksals, daß es gerade in dem Augenblicke sagt: «Bis hierher und nicht weiter!»

Der letzterschienene, dreizehnte Band des Klein'schen Werkes schließt mit folgendem jauchzendem Prologe:

Paian! Apollon! Heiland! Wie an jenem Tage, wo du auf der schwimmenden Insel Delos geboren wardst, die Schwäne, mit dir zugleich ins Leben gerufen, mit süßen Feierliedern deine Wiege umkreisten, dich als Sonnengott verherrlichend, und dein Säuglingsbette mit Sonnenfeuer vergoldend, und hierauf über das All das goldene Zeitalter der geistigen Erkenntniß und Erleuchtung kam: so feierte der einzige von jenen delischen Sonnenschwänen erhaltene, in Himmelsharmonie ergossene Singschwan von Stratford-on-Avon die Jahreswiederkehr deiner Geburt, Paian! Heiland, Helios, Weltleuchte! du mit silbernen Bogen und Köcher nicht mehr wandelnd auf den Höhen von Chryse, Killa und Tenedos, sondern süße Schwanenlieder erklingen lassend, als silbernes, weithintreffendes Geschoß, Apollon und Dichterschwan in einer göttlichen Persönlichkeit. Welche entzückungsvolle Golddurchlichtung mit den Strahlen der apollischen, schwanenholden, dichterischen Wissenschaftserleuchtung und dichterischen Weltbewußtseyns, wie ein allgemeiner ausgeschriebener Land- und Reichsfrieden, ruheselig, mißklanglos, einklangvoll. O der alcyonischen Tage, die uns der Schwan-Apoll heranführen wird, so lange sein Sternbild regiert und über unserm Horizont schimmert.

Woge denn heran, himmlischer Schwan von Avon, der das Inselland zum Schwanenneste macht, im großen Teiche der Welt! Wiege dich, die Schwingen zum Leierpaar von Apollo's Lyra gelüftet, wiege dich auf der Hochfluth unserer Geschichte, gewaltigen Lichtstreif hinter dir herziehend, wie Sternensaat, wie Milchstraßenglanz. Und du der Alleinige, kein Anderer dir zugesellt, ein Ausnahmeschwan, einzig, vereinsamt wie das Sternenbild, der auf dem azurnen Teichesspiegel des himmlischen Avon seine mitternächtlich feierlichen Lieder in Zitterlichtstrahlen singende Silberschwan.

Klein ahnte nicht, daß er hiermit seinen eignen Schwanengesang geschrieben habe!

Diejenigen, welche das Jahrbuch als Quelle und Repertorium benutzen, haben ein Anrecht auf möglichste Vollständigkeit des Materials, und so meine ich, daß es von ihnen dankbar anerkannt werden wird, wenn sie die Klein'schen Ausführungen über Hamlet, die in einer längst vergessenen oberflächlichen Modezeitung abgedruckt, ebenso vergessen und verloren sein würden wie diese, hier gerettet und festgelegt wiederfinden.

Die beiden Abhandlungen stehn in No. 23 und 24 des 15. Jahrganges des von Cosmar redigierten Berliner Modenspiegels. Sie stehn unter der Feuilleton-Marke «Confetti», und haben verschiedene Titel: der erste heißt: «Emil Devrient's Hamlet»; der zweite nur «Hamlet». Ich lasse nunmehr den wortgetreuen Text der beiden Essays folgen.

Emil Devrient's „Hamlet".

Ueber kein Drama ist bekanntlich so viel geschrieben worden, als über Shakespeare's Hamlet. Die geistreichsten Köpfe, Herrn Rötscher ungerechnet, haben ihren Senf dazu gegeben. Es ist Großes, Tiefes, Gründliches, Bizarres, Glattes und Konfuses, Müßiges und Ueberflüssiges, die Abhandlung des Herrn Rötscher mitgerechnet, über dieses Drama ästhetisiert worden, romantisiert, dogmatisiert, gemeistert und geschülert, gekünstelt und geschnitzelt, gewitzelt und gefaselt, gehegelt und gerötschert worden. Ein kritischer Thurm Babel von erstaunlicher Länge und Breite ist aufgeführt worden, in derselben Absicht heißt es, wie der in der Schrift: um die göttliche Burg zu erstürmen, aber, wie die Leute sagen, mit demselben Erfolg: die göttliche Burg blieb unerstürmt. Ein glatter Schulfuchs

kletterte sogar über die Schultern Göthe's, Gans', Tieck's und anderer auf die äußerste Zinne des Thurmes, schwenkte hoch oben ein Schulprogramm mit der Inschrift; «Reflexionsnichtigkeit», pflanzte es als Siegesfählnlein auf, ließ es lustig wimpeln und wie einen Wetterhahn um sich selber drehen. Die «Reflexionsnichtigkeit» bewies aber nur die Nichtigkeit der eigenen Reflexion; denn sie setzte voraus, Shakespeare's naturmächtige Phantasie sei von einem Schulbegriff befruchtet worden, einem armseligen Hämling, dem jede männliche Zeugungsfähigkeit abgeht. Sie setzte voraus, Shakespeare habe in Hamlet einen deutschen Halbprofessor schildern wollen, der viel Worte macht und nichts thut, viel schwatzt und nichts leistet, mit eitlem Geschwänzel sich selber gern hört, dem man aber, wie Polonius, aus dem Traume helfen möchte mit der Ermahnung: «Weniger Kunst und mehr Inhalt!» Sie setzte voraus, Shakespeare habe einen Pedanten im Sinne gehabt, der Schulstaub auf glatten Scheiben zu Reflexionsschnörkeln und abstrakten Klangfiguren allenfalls kräuseln mag, der aber, im Herzen erfaßt, faul befunden wird, zur That, zur Lebenspraxis berufen, sofort alle Haltung verliert, hin und her schussert, links und rechts hampelt, statt zu handeln abhandelt, von Koch zu Kellner, von Schmiede zu Schmiede läuft, um mit Teufelsgewalt sein Herzensplänchen in Schick zu bringen, am Ende aber doch zu keiner That «voll Mark und Nachdruck» kommen kann, sondern nach wie vor als putziger Schulgeck in der «Reflexionsnichtigkeit» seiner Hirngespinnste hängen bleibt. Sie unterschob, jene dogmatische, geschichts- und lebensunkundige Kunstkritik, sie unterschob der zeugungsmächtigen Anschauung des ursprünglichsten Dichters die Gedankenschalen eines großen Systems, aber, kahl und unschöpferisch wie sie ist, als hohle Schulformel, als gestempelte Phrase. Sie zog dem Shakespeare die Nebel- und Tarnkappe der neusten Metaphysik so gründlich über die Ohren, daß der Dichter darunter verschwand und unsichtbar wurde. Sie flickte an Shakespeare's Conceptionen herum mit metaphysischen Stichwörtern von Hegelscher Präge, mit ganz modernen Lappen und Reflexions-Aufschlägen von der absoluten Schullivree; — sie, die gegen «moderne Gedanken» in der Poesie sich doch so sehr ereifert. Steckt Aristoteles' Dichtkunst etwa das Philosophem an den Aermel? Zahlt Lessing's Dramaturgie in Anweisungen auf metaphysische Schulbegriffe, oder zahlt sie in baarer Münze? Aber so ein mit abstrakten Floskeln betroddelter Bakelreiter formuliert auf gut «wissenschaftlich» dem Hamlet in die Zähne, er, Hamlet, sei der Schulmeister, der Formeldreher, der Phrasengeck; ein Nichtsthuer,

ein spintisierender Theoretiker, ein sittlicher Schwächling, dessen tragisches Ende darin besteht, daß er an einem unverdauten Hegelschen Stichwort stirbt und verdirbt.

Belegt euch aus der Hegelschen Bibel, Shakespeare sei ein recht gläubiger Hegelianer gewesen, der den Hamlet durchaus im Sinn der orthodoxen Identitätslehre gedichtet. Den Zwiespalt von Reflexion und That hätte Shakespeare im Hamlet nach Hegelscher Vorstellungsweise im Auge gehabt! Nach einer fertigen Kategorie von Hegelscher Punze den Hamlet gedichtet! Doch lassen wir die Punze! Mit dem Zwiespalt wird es doch seine Richtigkeit haben? Wie? spricht nicht jedes Wort im Hamlet von diesem Zwiespalt? Liegt nicht eben das Tragische in diesem Fuchsprellen von Reflexion und That, diesem Versteckspielen von Wollen und Können, Sollen und Handeln, Selbstaufstachelung und schlaffem Zurücksinken in faule Schwermuth? O sonderbar, sonderbar, höchst sonderbar! Das Tragische? Das Komische, wollt Ihr sagen! Ein Träumer, ein Reflexionsnarr, ein Faselhans, der fünf Akte hindurch möchte und nicht kann, ab und zu an's Schwert faßt, aber gleich wieder zurückschrickt, au! sagt und mit den Fingern schnalzt, als hätte er sich verbrannt: traun, eine lächerliche Figur, ein Held für Zerbino und Kaiser Oktavianus, aber nicht Shakespeare's Hamlet. Ein Sohn, der seines Vaters Mord, zu dessen Strafe er allein berufen, zu rächen nicht das Herz hat, ist kaum minder herzlos als der Meuchelmörder. Ein Prinz, der nicht so viel Thatkraft aufbringt, die besudelte Majestät seines Thrones an einem feigen Brudermörder, an dem Schänder seiner Mutter, dem Räuber seiner Krone zu sühnen, verdient er unser Mitleid? Ein Mensch, dessen feiste Trägheit Temperamentssache ist, von Säftemischung und schlaffer Faser bedingt wird, an den hätte Shakespeare, der hellste Kopf, der freiste Denker, seine ganze Kunst verschwendet? - Ist denn nun aber nicht das Alles bei Hamlet wirklich der Fall? Meint Ihr? Ich sage nein, und zehnmal nein! Er wäre ein Reflexionsnarr, ein Hans der Träumer; er verdiente von Recensenten und deutschen Pedanten ein feiger Hund gescholten zu werden, ja Hamlet verdiente ein «blöder, schwachgemutheter Schurke», wie der Arme sich selber schilt, sogar von der ästhetischen Kunstkritik geschmäht zu werden, wenn er wirklich in der Lage wäre, handeln zu können und nichts thäte; wenn er wirklich nur aus Trägheit, aus Mangel an Muth und Thatkraft, aus «viehischem Vergessen», aus bangem Zweifel, «welcher zu genau bedenkt den Ausgang», kurz, wenn er das Handeln wirklich als ächter Hegelianer aus «Reflexions-

nichtigkeit» unterließe. Ja, da wäre er, wofür ihn die Kunstkritik hält, wozu sie ihn gemacht; er dürfte dann als ihr Geschöpf von sich sagen: Ha, welch' ein Esel bin ich! Daß aber kein Mensch von Hamlet's Geist und gesundem Verstand unter den gegebenen Verhältnissen zum Handeln kommen kann, daß unter diesen Verhältnissen der beherzteste Vaterrächer, wenn anders der Meuchelmord rein in die Rache aufgehen sollte, diese keinen bedenklichen Bruch zurücklassen und keinen Flecken von der Schuld, die sie rächt, behalten durfte, — daß, sag ich, der entschlossenste Strafer unter diesen Verhältnissen sich zur Unthätigkeit verdammt fühlen muß; der rascheste Vollstrecker, wofern er ohne Brutalität, blinde Wuth und Aberwitz handeln wollte, unter solchen Umständen den Vatermord nicht rächen durfte: dies zu zeigen, ist nicht schwierig; ja so leicht und augenfällig, daß es schwer zu begreifen, wie die feinsten Köpfe, Herrn Rötscher gar nicht mit gerechnet, diesen wichtigen Punkt, diesen Angelpunkt der ganzen Tragödie, übergehen konnten. Ich werde in nächster Nummer darauf zurückkommen, mich aber auf Andeutungen beschränken müssen, denen die umständliche Ausführung, die sogenannte «wissenschaftliche» Phrasierung bescheiden überlassend, die so geschickt aus den Abschnitzeln Anderer sauber gepappte und glatt ausgeklebte Babel-Thürmchen metaphysisch-ästhetischer Kunstprogramme aufzubauen wissen. — Herrn Devrient aber kann ich jetzt schon sagen, daß mir sein Hamlet im Ganzen sehr, und nur in einigen Momenten nicht sehr gefallen. Zu den gelungenen rechne ich die Scene mit dem Geist auf dem abgelegenen Theil der Terrasse (nicht Kirchhof, wie die Bühne es ungeschickt darstellt), wo das stumme Spiel des Künstlers alle Wandelungen eines von Schauer, Rührung, Entsetzen u. s. w. ergriffenen Gemüthes unverbesserlich ausdrückte. Eben so wahr und wirkungsvoll gelang die darauf folgende mit Horatio und Marcellus. Die wilde Freude über die bestätigte Ahnung eines ungeheuren Frevels, wurde trefflich abgespiegelt, ein Seelenaufruhr, der nach der plötzlichen Entfernung des Königs vom Schauspiel in schadenfrohe Lustigkeit ausbricht und mit großem Verständniß dargestellt wurde. Die Unterredung mit der Mutter ließe sich dem Gelungenen anreihen, wenn Herr Devrient hier nicht des Guten zu viel gethan und Manches zu weich und schmelzend genommen hätte. Er umarmte die Mutter, that zärtlich mit ihr, vergoß Thränen an ihrem Hals. Das darf nicht sein. In dieser Scene verleugnet zwar Hamlet den Sohn nicht, aber auch die zu sprechenden Dolche nicht, den scharfen Geist, den bittern Sarkasmus, die

Gewissensgeißel. — Verfehlt schien uns ferner — doch hiervon besser das nächste Mal.

Hamlet.

Die tragische Wurzel dieser tiefsten aller Tragödien ist die geheime Schuld. Auf dem Urverbrechen, womit die Geschichte ihre Schrecken einleitete, dem Brudermord, lastet hier eine noch schwerere, unzerreißbare Decke, als auf jenem. Dort schreit das Blut des zeugenlos ermordeten Bruders gen Himmel; das sichtbar vergossene Blut schreit um Rache. Hier wurde der Bruder im Schlafe, fern von aller Mitwissenschaft und möglichen Kunde, vom Bruder beschlichen und ermordet. Und wie ermordet? «Mit Saft verfluchten Bilsenkrauts im Fläschchen, und träufelt in den Eingang meines Ohrs das schwärende Getränk». Der verschwiegenste Meuchelmord; in seiner Urgestalt gleichsam: der Geheimmord, der unsichtbare Meuchelmord, der raffinierteste Kabinetsmord, der abgefeimteste Königsmord; ein diebischer Mord, wie ihn die nur begehen, die eine Krone stehlen. Vom Opfer selbst nicht bemerkt: es schlummert in argloser Ruhe; seine «sichere Stunde» wird vom Mord beschlichen. Und wie das Auge des Ermordeten bleibt das der Ueberführung auf ewig geschlossen, versinkt auch das Auge der Entdeckung gleichsam in Todesschlaf. In's Ohr werden einige Gifttropfen geträufelt: und mit dem Ohr des Ermordeten wird auch das Ohr der öffentlichen Kunde betäubt und erstickt. Für diese Blutschuld giebt es kein menschliches Auge, kein menschliches Ohr. Das Entsetzliche dieser Missethat ist ihre Sicherheit; das Grauenvolle dieses Mordes, daß er die Entdeckung gemordet. Der Erdball ist über ihn hingewälzt. Der Ermordete ist das Grab des Mordes. «O schaudervoll, höchst schaudervoll!» Ueber den ersten Brudermord schreit das Blut des Erschlagenen Rache. Dieser spurlos Hingeraffte hat kein anderes Blut, das über ihn Ach und Weh rufen kann, als sein Blut im ideellen Sinn: den Sohn. Aber «Schmach und Gram!» Das Blut seines ermordeten Vaters ruft nur in ihm und nur in ihm. Von der Kainsthat weiß niemand als der Thäter, und durch dessen geheime Beichte der Zuschauer. Der Sohn hat keine andere Gewißheit des unbezeugten Mordes, als die Ahnung seiner heißen Vaterliebe, die Weissagung seines trauernden Herzens: «O mein prophetisches Gemüth!» keine andere Bezeugung, als die innere Ueberzeugung, die psychologische seines scharfen Geistes; keine andere Beweiskraft, als die ... der Stärke seines, durch Nachdenken, Philosophie und höchste

Bildung geübten, tief durchschauenden, großen Verstandes fließt; keine Beglaubigung als die seiner inneren Stimme, seiner, von Kindesliebe entflammten und durchdrungenen Seele; kein anderes Licht über das schwarze Verbrechen im verschlossenen Busen des Mörders, als die Hellschau in der Tiefe der eigenen Brust. Die Rache ist unmöglich, denn ihr Zielpunkt schwebt im Gemüth, in ideeller Sphäre. Sie schwankt, sie bebt vor sich selbst zurück und muß zurück beben, denn ihr fehlt die sichere Basis, das greifbare Heft; ihr fehlt, was sie allein vor Gott und der Welt, vor der Vernunft rechtfertigen könnte: der materielle Beweis. Die unkenntlich gemachte Thatsache hat das Thatvermögen erschüttert. In dieser Tragödie ist der Schwerpunkt des Gewissens verrückt. Er liegt im Gemüthe dessen, der das Verbrechen sühnen soll, nicht wie in den anderen Tragödien Shakespeare's, in dem Gemüthe dessen, der die Missethat verübt. Diese Verschiebung des «Spektrums» ist der gespenstische Punkt der Tragödie und eine der grauenvollsten Folgen des Meuchelmords, ja die entsetzenvollste, die: daß der alles lähmende Frevel auch die Strafe lähmt; ihr Schwert, wie das des Pyrrhus in der Rede des Schauspielers, scheint «in der Luft gehemmt, und wie parteilos zwischen Kraft und Willen — that nichts.» Die Natur des Verbrechens hat gleichsam die Rache angehaucht; sie kommt nicht zur That, weil sie unter dem Drucke der unerweislichen Blutschuld sich zerarbeitet und ihre Flügel bricht. Die lautlose, verschwiegene, unruchbare Meuchelthat blies die Rache selbst mit Stummheit an. Die Rache des Sohns — o schreckenvoll! — muß hier das Siegel sein des Vatermords. Seine Thatkraft schwärt an der geheimen Eiterwunde des Verbrechens und der Bilsensaft, der «mit plötzlicher Gewalt gerinnen machte das reine, leichte Blut» seines Vaters, wirkt noch auf den Sohn fort, macht auch ihn schwerblütig und knickt die Sehnen seiner Thatkraft.

Wie denn aber? Sollte die innere, die subjektive, die moralische Ueberzeugung, die für den Volkssinn der Dichter als «Geist» nach außen reflektiert, sollte die nicht Motivs genug für den Sohn zu beflügelter Rache sein? Ist diese innere Ueberzeugung nicht das «Merkwort» eben, «der Ruf zur Leidenschaft» der ihn zur offenen Rächung eines von niemand außer ihm geahnten Meuchelmordes spornen muß? Nein, wenn anders Hamlet nicht von aller Welt für das erklärt werden sollte, was er zu sein sich anstellt: für verrückt. Nein! wenn er anders nicht von ganz Dänemark, Stände und Staatsrath an der Spitze, für einen wahnsinnigen Todtschläger, nicht, — und berief er sich zehnmal auf den «Geist», der ihm erschienen —

nicht selber für das gehalten werden wollte, was er zu strafen unternähme, für einen Vatermörder. Nein! wenn er in seinen eigenen Augen nicht als schwarzgalliger Phantast, als Visionär, als tollhäuslerischer Gespensterseher erscheinen wollte; er, der feste Denker, der gute Kopf, der aufgeweckte Geist, der feinsinnige, ritterliche Prinz von durchdringendstem Verstande. In der Natur des Verbrechens, wiederhol' ich, ist das Wort des Räthsels zu suchen. Der für die öffentliche Vernunft nicht zur Evidenz gekommene, der unenthüllte Meuchelmord ist der Schleier der Tragödie. Aus der Beschaffenheit des Frevels folgt mit Nothwendigkeit Hamlet's scheinbare Unthätigkeit und grüblerische Selbstqual, nicht aus Feigheit und angeborner Charakterschwäche, wie eine romantische Grille, die selbst ihren Ursprung in herzloser und charakterschwacher Geschichtsauffassung finden dürfte, in des großen Dichters Seele hineinironisiert; nicht aus müßigem Reflexionskitzel, mit dem pedantischer Aussatz sich an den Prinzen von Dänemark reibt, um auf ihn das eigene Jucken zu übertragen. —

Es ist die einzige aller Shakespeare'schen Tragödien, wo der zu rächende Frevel jenseits ihrer Sphäre liegt. Im Hamlet hat Shakespeare sein großes, geschichtliches Theorem: daß Strafe nur die entwickelte Schuld, der nothwendige Folgeschluß einer freigewollten Schuld sei, durch eine von den in seinen anderen Tragödien angewandten Beweisformen verschiedene erwiesen. Als tiefstem Geschichtskenner lag ihm daran, die Wahrheit dieses Dogmas auch da über jeden Zweifel zu stellen, wo kein äußeres, sinnfälliges Zeichen gegen eine Blutthat auftritt. Das Dogma: «Schnöde Thaten, birgt sie die Erde auch, müssen sich verrathen,» gelangt hier zu furchtbarer Geltung. Aus dieser Grundidee ist Hamlet zu erklären; von dieser Grundidee durchhaucht, das Gemälde klar. Die tragische Bewegung ist hier der heiße Kampf des divinatorischen Geistes gegen ein unsichtbares Faktum; Hamlet's scheinbare Unthätigkeit eine ungeheuere Dialektik. Seine vermeintliche Schwäche trägt ganz den Charakter des heroischen Pathos der antiken Tragödie; denn diese Schwäche ist, wie dort, ein stürmischer Gemüthskampf gegen den übermächtigen Druck einer auferlegten Sühne; ist die Athletik des angespannten, durch alle Momente eines schmerzvollen Widerstreits sich entwickelnden Leidens; und dies ist das wahre Thun, die Handlung in der Tragödie, was aber unsere kritischen Wortmacher noch nicht gelernt haben, die in der Kritik gerade solche Schaufler sind wie der Todtengräber, und von Handlung gerade soviel zu erzählen wissen, daß sie

nämlich besteht «in Handeln, Thun und Verrichten: Ergel ist in Hamlet nichts Geringeres individualisiert, als, die Schuld des theoretischen Bewußtseins,» das nicht zu handeln vermag, und wenn es gespießt würde. — Dies thatenvolle Leiden unterscheidet sich von dem in der griechischen Tragödie dadurch, daß diese die materielle That, das epische Moment, ausschied, oder doch hinter die Scene wies, ja den Antrieb selbst zu einem verhängten machte und dem Helden nichts als die Freiheit des Jammers ließ; in der Shakespeareschen Tragödie aber, kraft der tieferen und gereifteren Geschichtserkenntniß, die That für das Leiden einsteht, jene mithin in's Bereich der dramatischen Dialektik gezogen wird. Im Hamlet allein fällt sie, ähnlich wie in der antiken Tragödie, außerhalb. Dies Trauerspiel stimmt, nächst der Analogie, daß, wie in dieser, der Held unter einem überlieferten Verwandten-Frevel stöhnt, mit der antiken Form auch insofern überein, als es die reine, von äußerlicher Thathandlung ungetrübte Sühne, aber ungleich tiefer als jene, darstellt, indem das Leiden im Hamlet die That bekämpft, die unaufdeckbare Unthat, deren Verruchtheit die ist, daß sie sich unsichtbar machte, daß sie unäußerlich geworden; bekämpft durch innere Thätigkeit, und sie dermaßen in die Enge treibt, ihr so lange zusetzt, bis die Ahnung doch zur rächenden Ahndung wird, und die verborgene Schuld sich als ihre eigene Wiederholung im vergifteten Rappiere enthüllt. Geistig ist dieser Kampf von Divination und Geheimschuld. Geisteskraft soll eine unnachweisbare Gräuelthat zum Geständniß bringen; mit geistigen Hebeln das schwere Geheimniß ans Licht gehoben werden; Gemüthsaufruhr sich mit den schärfesten Waffen des Geistes rüsten, um den verschmitzten Meuchelmord, der sich unfaßbar zu machen wußte, zu überlisten; der verwischte, unscheinbare Rostfleck durch die feinste Scheidekunst des psychologischen Denkens als Blutfleck nachgewiesen werden. Das zerstreute Licht des, aus dem Gesichtskreis entschwundenen Frevels war mit dem Sammelglas der Reflexion zu bannen, zur Erscheinung zu bringen. Das von Ahnungen beunruhigte Gemüth mußte sich als ruheloser «Geist» gegenübertreten, um das Gespenst des Meuchelmords zu erblicken, und gleichwohl das bestürmte Denken, um sich nicht selber aufzugeben, um sein Ermittelungsgeschäft frei zu üben, sich immer wieder zur besonnenen Klarheit vernünftiger Skepsis läutern. Mit andern Worten, die durch kein äußerliches Thun sich beschwichtigende Unruhe, ist die That, der Heroismus dieser Tragödie; der philosophische, d. h. der wahre, der vollwichtige Denker ihr nothwendiger Held,

und die an scheinbarer Erfolglosigkeit sich verzehrende Verzweiflung des unterwühlenden Gedankens sein Triumph, da dieser geistige Kampf doch zuletzt die latente Missethat aus ihren Verstecken heraustreibt, und insofern in sein Labyrinth verstrickt, als er sie in ihrer ursprünglichen Form raffinierter und unerweislicher Vergiftung («die Spitze auch vergiftet!») hervorzubrechen zwingt, mithin ganz dialektisch und geistesgemäß vernichtet. — Nicht Unschlüssigkeit also, nicht kränkelnde Reflexionssucht, nicht Bangmüthigkeit, nicht Unvermögen, aus der Weite des Gedankens in die Enge der That überzugehen, und was des Gebimmels mehr ist, — ein weit Tieferes als derlei Kalmäusereien liegt dem Hamlet zu Grunde: Geheimniß gegen Geheimniß; Schuldgespenst und Geistesschau; Kampf der inneren Gewißheit mit einem in seiner Unenthüllbarkeit sich sicher wissenden Bubenstück, des durchschauenden Gedankens mit unerkennbarer Schandthat, der geistigen Ermittelungskraft mit einer aus dem Bereich der Thatsachen scheinbar eliminierten Unthat. Das Ringen des wahren und echten Geistes mit dem falschen; des ehrlichen Denkers, des «Grundehrlich» mit dem politischen Schreckgespenst meuchlerischer List. Der unvermeidliche Sturz einer geheimnißvollen Sphinx von unstrafbarer Schuld durch die grübelnde Macht des «trefflichen Minierers»: des Menschenwitzes, des Alles entdeckenden Verstandes, mit welchem doch zuletzt Himmel und Hölle, Gott und Welt, Berechnung und Zufall zusammenwirken, um noch so tief verhohlene Sünden, noch so staatsklug verwischte Schändlichkeiten, noch so fein vertuschte Infamien ans Licht zu bringen.

Den Nachweis in's Einzelne, für Denker überflüssig, muß ich, zu Nutz und Frommen derer, die ihr Lebelang mit Schuppen vor den Augen ihr kritisches Handwerk treiben, nachholen. Er soll gelegentlich folgen.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Vorschläge für eine neue scenische Einrichtung des Stückes.

Von

Dr. Eugen Kilian.

Die jährliche Statistik über die Shakespeare-Aufführungen der deutschen Bühnen lehrt, daß zu den am häufigsten gegebenen Stücken des Dichters Der Widerspenstigen Zähmung gehört. Die Beliebtheit dieser Komödie geht in die ersten Zeiten zurück, in denen sich die Spuren Shakespeare'scher Kunst in der deutschen Literatur zu zeigen begannen, und offenbart sich unter anderem durch unzählige Bearbeitungen, die der Stoff in Deutschland erfahren hat.

Welche seltsamen Wanderungen hat diese Komödie zurückgelegt, von jener Zittauer Aufführung der «Wunderbaren Heurath Petruvio mit der bösen Katharinen» im Jahre 1658, zu dem 1672 gedruckten Stücke «Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen», von des ehrsamen Christian Weise Komödie «Die böse Katharina» von 1705, zu Schink's Lustspiel «Die bezähmte Wiederbellerin, oder Gasner der zweite» (1781), von Holbein's noch heute auf vielen kleineren Theatern gangbarem Stücke «Liebe kann Alles» (1822), bis zu der seit 1839 auf den deutschen Bühnen zur Verbreitung gelangten Bearbeitung des Lustspiels von Deinhardstein, die noch am heutigen Tage mit wenigen Ausnahmen unsere Theater beherrscht!

Es ist eine merkwürdige Erscheinung der Theatergeschichte, daß gerade dieses Lustspiel des Briten, das sich seinem Werte nach nicht vergleichen kann mit des Dichters reifen Schöpfungen auf dem Gebiete der Komödie, eine so rege Pflege auf dem deutschen Theater gefunden hat und noch heute darauf findet. Diese Erscheinung ist um so

auffallender, als die obengenannten Bearbeitungen, in denen das Stück bis jetzt auf den deutschen Bühnen erschienen ist, sich mehr oder minder alle einer schlimmen Verketzerung des Originales schuldig machen. Dazu kommt, daß dem Stoff in neuester Zeit auch musikalische Bearbeitung zu Theil geworden ist, daß die beliebte Götz'sche Oper einen siegreichen Triumphzug über alle Bühnen gehalten hat. Aber auch diese Konkurrenz, die in andern Fällen oft sehr gefährlich zu werden droht, hat dem Schauspiel keinen erheblichen Schaden zugefügt; dasselbe hat trotz der Oper an seiner Anziehungskraft auf das Publikum nichts eingebüßt und gehört noch heute zu den stets gern gesehenen Gästen auf der deutschen Bühne.

Solche Thatsachen zeigen zur Genüge, daß dem Stoffe dieses Lustspiels eine unverwüstliche populäre Kraft innewohnt, daß es eine Lebensfähigkeit besitzt, die selbst durch die platteste Bearbeitung nicht zu ersticken ist. Dank dieser unzerstörbaren Anziehungskraft seines Stoffes hat das Stück alle Verballhornungen, die es im Laufe der Zeiten erfahren mußte, siegreich überdauert und überwunden. Um so mehr sollte das Bestreben der ernst geleiteten Bühnen darauf gerichtet sein, dieses Lustspiel, das voraussichtlich auch fernerhin ein beliebtes Repertoirestück des deutschen Theaters bleiben wird, in würdiger Form dem Publikum vorzuführen.

Daß dem leider nicht so ist, lehrt die oben erwähnte Thatsache, daß die Bearbeitung von Deinhardstein, die sich seit dem Jahre 1839 die Bühnen erobert hat, mit sehr wenigen Ausnahmen noch jetzt dieselben beherrscht und sich einer Popularität und Verbreitung erfreut, wie kaum eine andere Bearbeitung eines Shakespeare-Stückes. Der konservative Sinn, den unsere Theater in dieser Beziehung bekunden, ist wahrhaft erstaunlich. Denn es dürfte sich unter den auf den deutschen Bühnen gangbaren Shakespeare-Bearbeitungen kaum eine andere finden, die so anfechtbar und von so zweifellosem Unwerthe ist, wie Deinhardstein's viel gegebene Widerspenstige.

Ich verzichte darauf, meine Beurtheilung der Deinhardstein'schen Bearbeitung, die der Zustimmung der Fachgenossen wohl sicher ist, des näheren hier zu begründen und verweise statt dessen auf die vorzüglichen Ausführungen, in denen Oechelhäuser in der Einleitung zu seiner Bühneneinrichtung des Stückes auf das eingehendste die Schwächen der Deinhardstein'schen Arbeit nachgewiesen hat. Diese Darlegungen sind in jeder Beziehung so erschöpfend und unwiderleglich, daß sie jedes weitere Wort hierüber entbehrlich machen.

Denjenigen, welchen Oechelhäuser's Ausführungen nicht gegenwärtig sind, sei nur kurz in Erinnerung gerufen, daß in dem Deinhardstein'schen Stücke über drei Viertel des ganzen Umfangs freie Dichtung des Bearbeiters sind, ein Umstand, der schon deutlich genug spricht über das Verhältniß dieses Stückes zum Originale; daß die Neudichtungen Deinhardstein's fast ausnahmslos Verschlechterungen des Originales bedeuten; daß die Charakteristik der Hauptpersonen willkürlich verändert und verflacht ist; daß die psychologische Entwicklung des Verhältnisses zwischen Katharina und Petruchio in seinen wesentlichsten Motiven theilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist; daß — schon dies Eine würde genügen — der Hauptbestandtheil des dritten Aktes, die Scenen am Vermählungstage, der Hochzeitszug Petruchio's, Auftritte, die ohne Zweifel zu den köstlichsten und gelungensten Partien des ganzen Lustspiels gehören, bei Deinhardstein ohne Weiteres gestrichen sind, etc.

Wenn Deinhardstein's Bearbeitung trotz ihres offenkundigen Unwerthes zu einem beinahe unbestrittenen Siege auf den deutschen Bühnen gelangt ist, so ist die Ursache hiervon allein darin zu erkennen, daß diese Einrichtung äußerlich mit großer Bühnenkenntniß abgefaßt und in ein gefälliges Gewand gekleidet ist, daß sie vor allem, wie Oechelhäuser richtig bemerkt, durch die Schablonisierung der Charaktere viel leichter zu geben ist und an Auffassung und Spiel weit geringere Anforderungen stellt, als das Original. Dazu kommt, daß Katharina und Petruchio in dem Deinhardstein'schen Stücke beliebte Paraderollen reisender Virtuosen geworden sind und daß infolge dessen durch diese gastierenden Künsler hinsichtlich Beibehaltung der Deinhardstein'schen Bearbeitung ein schwerer Druck auf die Bühnen geübt wird.

Glücklicher Weise hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die gegen diesen traditionellen Bühnenschlendrian energischen Protest erhoben haben. Insbesondere wurden im Lauf der letzten Jahrzehnte verschiedene rühmliche Anläufe dazu gemacht, Shakespeare's Widerspenstiger durch eine würdige Bearbeitung zu ihrem verdienten Rechte zu verhelfen. Diese dankenswerthen Versuche[1]) haben insofern

[1]) Zu diesen Versuchen vermag ich leider nicht die Einrichtung des Stückes von Feodor Wehl zu rechnen. Dieselbe beruht in allen wesentlichen Punkten auf der Bearbeitung von Deinhardstein, die Wehl nur scenisch etwas vereinfachte und mit einer Reihe weiterer Neudichtungen von höchst zweifelhaftem Werte ausstattete. Eine von Wehl eingelegte Scene, in der er Bromio, um dem Darsteller desselben eine dankbarere Aufgabe zu bieten, eine Probe ablegen läßt von seiner

allerdings nicht den gehofften Erfolg gehabt, als es ihnen bis jetzt noch nicht geglückt ist, die Bearbeitung Deinhardstein's aus ihrer festen Position in der deutschen Theaterwelt zu verdrängen.

Zunächst verdient die 1871 im Buchhandel erschienene Bühnenbearbeitung des Stückes von Oechelhäuser rühmend hier erwähnt zu werden. Dieselbe gelangte 1872 am Hoftheater in Dresden u. a. O. zur Aufführung. Oechelhäuser's Einrichtung darf gegenüber der Deinhardstein'schen Umarbeitung als eine treue Wiederherstellung des Originales gelten. Sie geht von dem Grundsatze aus, jede eigenmächtige Aenderung zu vermeiden und das Stück nur durch Kürzungen und Vereinfachung der Scenerie den Bedingungen des modernen Theaters anzupassen. Bezüglich der scenischen Anordnung hat Oechelhäuser vielleicht etwas allzu ängstlich am Originale festgehalten und der Rücksicht auf möglichste Vereinfachung des Schauplatzes zu wenig Rechnung getragen. Nur der zweite Akt seiner Einrichtung hat einheitlichen Schauplatz, die übrigen Akte erfordern je eine, der vierte zwei Verwandlungen. Aber gerade bei den Lustspielen Shakespeare's sollte der Scenenwechsel innerhalb des Aktes soviel als möglich vermieden werden. Eine größere Vereinfachung nach dieser Seite ist in der Widerspenstigen, wie unten zu zeigen ist, sehr wohl thunlich, ohne daß der Wahrscheinlichkeit der Vorgänge und Situationen dadurch Abbruch geschähe. Auch kann zu Gunsten der Bühnenwirkung, zur schärferen Pointierung der Aktschlüsse etc., wohl noch etwas mehr geschehen als bei Oechelhäuser, ohne daß es deshalb nothwendig würde, zu eigenen Zuthaten, unberechtigten Effekthaschereien u. dgl. seine Zuflucht zu nehmen. Wenn man sich die Verschiedenheit der altenglischen Bühneneinrichtung von der heutigen vergegenwärtigt, wird man die Bedeutung nicht unterschätzen, welche scharf pointierte und wirkungsvolle Akt- und Scenenschlüsse für die letztere haben.

Unter den übrigen, bis jetzt vereinzelt gebliebenen Versuchen, Shakespeare's Widerspenstige in einer anderen als der Deinhard-

---

Kunst, verschiedene Väterrollen zu spielen, gehört zum Unglaublichsten, was je auf dem Gebiet der «Shakespeare-Bearbeitung» geleistet worden ist. — Noch weniger kommt die in der Reclam'schen Universalbibliothek erschienene, auf einer Kompilation von Deinhardstein und Wehl beruhende «Bühnenbearbeitung» von C. Fr. Wittmann hier in Betracht.

stein'schen Umarbeitung auf die Bühne zu bringen,[1]) ist mir nur die kürzlich (bei Bruns in Minden) im Druck erschienene Einrichtung von Robert Kohlrausch bekannt. Dieselbe kam vor mehreren Jahren in Hannover, neuerdings an den Hofbühnen zu Berlin und Stuttgart, zur Aufführung.

Die Einrichtung von Kohlrausch ist ohne Zweifel eine sehr anerkennenswerthe, ebenso von feinem Verständniß und warmer Pietät für das Werk des Dichters, wie von gediegener Bühnenkenntniß zeugende Arbeit. Sie steht prinzipiell dem Original in gleicher Weise gegenüber wie die Bearbeitung von Oechelhäuser; sie enthält sich, soviel als thunlich, aller Aenderungen und Zuthaten und sieht ihre Aufgabe im Wesentlichen darin, das Stück äußerlich der modernen Bühnenform anzupassen. Mit Recht hebt Kohlrausch in der Einleitung zu seiner Bearbeitung hervor, daß der Gegensatz zwischen den beiden lose mit einander verflochtenen Handlungen des Stückes durch die Anwendung häufiger scenischer Verwandlungen dem Zuschauer noch besonders sichtbarlich gemacht werde. «Ohne Wechsel der Dekoration erscheinen die Scenen der Intriguenkomödie anspruchsloser, man empfindet den Gegensatz nicht so stark.» Indem Kohl-

---

[1]) So wurde Der Widerspenstigen Zähmung zu Schwerin 1877 in einer Bearbeitung von Wolzogen, zu Oldenburg in einer solchen von Otto Devrient auf die Bühne gebracht. Außerdem existieren, wenn die betr. statistischen Angaben des Shakespeare-Jahrbuches nicht irrtümlich sind, Einrichtungen des Stückes von Dingelstedt (?), Wilbrandt und Elze (?). Keine dieser Bearbeitungen ist meines Wissens im Druck erschienen. Die Bühnen, an denen diese Bearbeitungen zur Aufführung kamen, sind jedoch völlig vereinzelt; ihre Zahl ist verschwindend klein gegenüber der Unmenge von Theatern, auf denen die Einrichtung von Deinhardstein herrscht.

Der Bearbeiter der «Statistischen Angaben» schreibt der Redaktion auf eine Anfrage seitens derselben Folgendes: Da mir nur einige Jahrgänge der von mir gelieferten Statistiken zum Shakespeare-Jahrbuch vorliegen, kann ich nicht nachsuchen, an welchen Theatern die Bearbeitungen der Widerspenstigen von Dingelstedt, Wilbrandt und Elze benutzt sein sollen. Soviel kann ich aber bestimmt erklären, dass diese Autoren auf den betreffenden Theaterzetteln als Bearbeiter gestanden haben müssen, da ich gerade bei solchen Ausnahmen in meinen Aufzeichnungen besonders genau vorgehe.

Möglich ist freilich, dass besonders die Namen Dingelstedt und Wilbrandt als Reklame auf den Zetteln verzeichnet gewesen sind, da in dieser Hinsicht namentlich bei mittleren und kleineren Bühnen Bedeutendes geleistet wird.

Angemeldet hat Herr Dr. Wilbrandt eine derartige Bearbeitung bei der Deutschen Genossenschaft dram. Autoren u. Comp., die sonst seine Werke vertritt, nicht.

rausch infolge dessen bestrebt ist, einen möglichst einheitlichen Schauplatz zu gewinnen, vereinfacht er das scenische Gefüge des Lustspiels soweit, daß nur zwei Dekorationen für das ganze Stück nothwendig sind. Er konstruiert einen gewissermaßen neutralen Schauplatz mit getheilter Bühne: die eine Hälfte stellt eine Straße vor, mit den Häusern Hortensio's und Lucentio's, die andere einen Garten mit Terrasse vor dem weit in die Bühne vortretenden Hause Baptista's. Auf diesem Schauplatze spielen Akt I der Bearbeitung (= Akt I und II des Originales; Kohlrausch zieht das Stück in 4 Akte zusammen), Akt II (= Or. Akt III) und Akt IV (= Or. Akt V). Der dritte Akt (= Or. Akt IV) geht, ebenfalls ohne Verwandlung, in dem Landhause Petruchio's vor.

Der Vortheil, der durch diese außerordentliche Vereinfachung der scenischen Einrichtung erreicht wird, ist sicherlich hoch anzuschlagen. Allein es wird sich die Frage aufdrängen, ob die «kleinen Gewaltsamkeiten», ohne welche eine solche Vereinfachung selbstverständlich nicht zu denken ist, nicht doch allzu störende Unzuträglichkeiten für das Stück im Gefolge haben. Für die Verlegung vieler Scenen aus dem Hause in's Freie kann Kohlrausch allerdings zu seiner Rechtfertigung anführen, daß unter italienischem Himmel das Leben sich mehr außerhalb der häuslichen Wände abspielen könne, als etwa in nordischem Klima. Er könnte auch daran erinnern, daß im phantastischen Lustspiel, wie überhaupt in der dramatischen Kunst, die sog. Wahrscheinlichkeit niemals nach dem Maßstabe des wirklichen Lebens gemessen werden darf. Trotzdem ist auch bezüglich der künstlerischen Wahrscheinlichkeit dem Dramatiker, wie ich glaube, eine gewisse Grenze gezogen, deren Ueberschreitung nicht unbestraft bleiben dürfte. Dazu kommt als Zweites, daß einzelne Scenen einen ganz bestimmten Hintergrund, eine eigene Stimmung verlangen, daß diese Scenen infolge dessen durch ihre Verlegung an einen andern als den vom Dichter gedachten Schauplatz, selbst wenn diese Verlegung an sich sehr wohl möglich ist, doch bezüglich ihrer Stimmung erheblich Noth leiden.

Namentlich dies Letztere scheint mir auf die Bearbeitung von Kohlrausch vielfach Anwendung zu finden. Der neutrale Schauplatz trägt dadurch, daß ein Theil desselben eine Straße darstellt, zu sehr den Charakter der Oeffentlichkeit, als daß nicht beispielsweise die Werbungsscene, die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruchio, durch ihre Abspielung auf diesem Schauplatze in ihrer Stimmung wesentlich beeinträchtigt würde. Die Werbescene verlangt, um

zur richtigen Wirkung zu gelangen, unter allen Umständen ein Gemach, zum mindesten eine Oertlichkeit, die dem öffentlichen Verkehr entzogen ist, sie verlangt eine gewisse Intimität der Stimmung. Wird sie aus den Wänden des Hauses heraus unter den freien Himmel gezerrt, in die unmittelbare Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße, auf der wir vorher und nachher belebte Burlesk-Scenen sich abspielen sehen, so wird der eigenthümliche Reiz der Katharina-Scene, der süße, keusche Schmelz, der trotz Katharina's herbem Gebahren darüber ruhen muß, zum guten Theile abgestreift. Der Zuschauer wird das beunruhigende und erkältende Gefühl nicht los werden, daß jeder Vorübergehende auf der Straße das Gespräch Katharina's mit ihrem Freier belauschen kann. Das Gefühl wird bestärkt dadurch, daß die den Garten von der Straße trennende Balustrade nach des Bearbeiters Vorschrift nur soweit vortritt, daß vorne ein breiter Zugang zum Garten bleibt; dadurch wird dem Garten noch mehr der Charakter eines unmittelbar der Oeffentlichkeit ausgesetzten Raumes aufgeprägt. Der Charakter Katharina's muß nothwendig herabgedrückt werden, wenn Auftritte wie der zwischen ihr und Bianka (Or. II, 1) an einem der Oeffentlichkeit ausgesetzten Orte vorgehen. Dergleichen ist für uns nur innerhalb der vier Wände denkbar.

Man berufe sich ja nicht auf Shakespeare, bei dem sich vielfach als Schauplatz «Straße» vorgeschrieben findet für Scenen, die sich ihrem Charakter nach sehr wenig zur Abspielung in der Oeffentlichkeit eignen. Erstens rühren diese Ortsbezeichnungen überhaupt nicht von dem Dichter her. Zweitens gab es auf dem Theater Shakespeare's keine Dekorationen; der Zuschauer konnte sich unter dem jeweiligen Schauplatze in jedem Momente denken, was er wollte. Die Bühne Shakespeare's hatte einen neutralen Charakter. Von einer Zerstörung der Stimmung in unserem Sinne konnte hier keine Rede sein. Auf dem modernen Theater aber ist der jeweilige Schauplatz dem Zuschauer stets durch Prospekt, Coulissen, Versatzstücke etc., bis auf das Kleinste vor Augen gerückt. Hier also muß Uebereinstimmung zwischen dem Charakter der Scene und dem Charakter des Schauplatzes herrschen.

Ueberdies wird der Regisseur durch die scenische Anordnung von Kohlrausch in ein schwieriges Dilemma versetzt. Das Natürlichkeitsstreben, das sich heutzutage in der Ausstattung eines jeden Stückes bis zu einem gewissen Grade geltend macht, würde verlangen, daß eine Hälfte der Bühne, welche die Straße darstellt, einigermaßen

belebt wäre durch Verkäuferinnen, Vorübergehende etc. Eine Straße, welche längere Zeit vollkommen öde und leer bleibt, kann, insbesondere wenn es sich um die Straße einer italienischen Stadt handelt, nur kalt und unnatürlich wirken. Sucht der Regisseur, im Bestreben dies zu vermeiden, die Straße mit Bildern zu beleben, die einigermaßen an das bunte Treiben einer italienischen Stadt erinnern, so wird dadurch die Aufmerksamkeit von den in ihrem Charakter davon grundverschiedenen, intimeren Gartenscenen abgeleitet und die Stimmung in noch höherem Maße bedroht.

Aehnlich wie die Werbescene durch ihre Verlegung auf diesen Schauplatz verlieren muß, wird es mit andern Scenen des Stückes der Fall sein. Auch die reizende Unterrichtsscene zwischen Bianca, Lucentio und Hortensio wird einen guten Theil ihres Reizes einbüßen, wenn sie, statt an einem intimen Plätzchen, in unmittelbarer Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße zur Darstellung kommt. Ganz besonders gilt dies aber von der Schlußscene des Stückes, von der Probe, welche die Männer in übermüthiger Laune mit dem Gehorsam ihrer Ehehälften anstellen. Man denke sich vor Allem die entzückende Standrede Katharina's über Frauenpflicht auf einem Schauplatz vorgetragen, wo die Gassenjungen Padua's dieselbe belauschen können!

Weniger Wichtigkeit als der Schädigung, welche das Stück hinsichtlich der Stimmung durch die scenische Einrichtung von Kohlrausch vielfach erfährt, möchte ich einigen daraus sich ergebenden Unwahrscheinlichkeiten beilegen. Die künstlerische Wahrscheinlichkeit darf, wie schon gesagt, nicht mit der Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens verwechselt werden. Dennoch bietet beispielsweise der vierte Akt bei Kohlrausch Dinge, die hart an der Grenze dessen stehen, was in dieser Hinsicht auf der Bühne zulässig ist. Schon dadurch, daß die Häuser Baptista's, Hortensio's und Lucentio's hier auf einem Platze zusammenstehen, werden die Situationen theilweise recht gewagt. Wenn Petruchio und Katharina soeben von der Reise anlangend, vor ihrem Bestimmungsorte, dem Hause Baptista's eingetroffen sind und nun, statt möglichst rasch, wie man erwartet, in dasselbe einzutreten, auf der Straße bleiben, um Augenzeugen eines lang sich hinziehenden burlesken Auftritts zu sein, so muß das zum mindesten sehr erstaunlich auf jeden Unbefangenen wirken. Wenn sie endlich eingetreten sind, schließt sich — ebenfalls sehr unnatürlich — sogleich die Schlußscene des Stückes an. Baptista,

Lucentio etc. kommen aus dem Hause in den Garten. Dazu tritt Petruchio, von dem erstaunten Baptista mit der Rede empfangen:

> Petruchio, wie? Zurück in Padua!
> Wo ist Katharina?

Und Petruchio erwidert:

> Seid um sie nicht bang,
> Ich brachte sie mit mir. Gleich wird sie kommen,
> Die Freunde alle freundlich zu begrüßen.

Die Uebrigen sind auch weiter gar nicht verwundert darüber, daß das junge Ehepaar, kurz nachdem es nach Petruchio's Heim abgereist ist, unerwarteter Weise wieder in das Haus des Schwiegervaters zurückkehrt. Ohne daß Katharina von Baptista und den Ihren auch nur begrüßt worden ist, entspinnt sich der Streit über den Gehorsam der Frauen. Auf den Ruf ihres Gatten erscheint Katharina dann und begrüßt nun endlich durch einen stummen Handkuß den Vater, um gleich wieder wegzueilen und Bianca auf den Befehl ihres Gatten herbeizuholen. Das Alles kann nicht verfehlen, den Eindruck des Gezwungenen und Gekünstelten hervorzurufen. Es zeigt sich hier deutlich, wie die übertriebene Vereinfachung der Scenerie sich nach anderer Seite an der Wirkung des Stückes rächen muß.

Shakespeare hat mit vollem Rechte den Empfang des mit Katharina zurückkehrenden Petruchio durch Baptista und die Seinen hinter die Scene verlegt. Denn es mußte in diesem Falle, was für den Zuschauer überflüssig und langweilig wäre, die höchst auffallende Rückkehr Petruchio's durch diesen motiviert werden. Zwischen der ersten und zweiten Scene im fünften Akte des Originales ist ein größerer Zeitraum gedacht; diese Scenen in ununterbrochener Folge an einander zu reihen, ist ohne starke Schädigung des dichterischen Gehaltes kaum möglich, wenn man nicht gerade, wie Deinhardstein es gethan hat, und wir es vermieden wissen wollen, den ganzen Akt einer freien Um- beziehungsweise Neubearbeitung unterzieht. Zudem bedarf die Schlußscene des Stückes nothwendig wie bei Shakespeare des Hintergrundes eines Bankettes, um die wichtige Wirkung zu üben; nur aus der übermüthigen Weinlaune, in der sich sämmtliche Betheiligte befinden, erklären sich die Wortfechtereien dieser Scene, erklärt sich das lustige Wettspiel betreffs des Gehorsams der Frauen. Wird der Scene dieser Hintergrund entzogen, so verliert sie damit ihre Folie.

Endlich möchte ich noch auf den äußeren Mißstand hinweisen, daß die Theilung der Bühne, die bei Kohlrausch drei volle Akte

hindurch, für die bedeutendsten Scenen des Stückes, in Anwendung ist, den jeweiligen Spielraum in einer Weise einengt, daß die Freiheit und Natürlichkeit des Spiels notwendig dadurch leiden muß. Namentlich in Anbetracht des Umstandes, daß viele Scenen eine recht beträchtliche Anzahl von Personen auf der einen Hälfte der Bühne vereinigen, dürfte das Zusammenspiel oft große Erschwerung erleiden.

Um das Gesagte zusammenzufassen: ich glaube, daß Kohlrausch in dem an sich sehr löblichen Bestreben, die Scenerie des Stückes möglichst zu vereinfachen, einen Schritt zu weit gegangen ist; er unterschätzt die Nachtheile, die sich aus der Schaffung eines derartigen neutralen Schauplatzes für die Dichtung unvermeidlich ergeben müssen. Seine Bearbeitung bildet in dieser Beziehung einen direkten Gegensatz zu der Einrichtung von Oechelhäuser, die bezüglich Vereinfachung des Scenenwechsels vielleicht etwas allzu wenig gethan hat.

Zwischen beiden Extremen einen Mittelweg einzuschlagen, ist das Ziel, das der im Folgenden von mir vorgeschlagenen Einrichtung gesetzt ist.[1]) Indem sie in gleicher Weise wie die Bearbeitungen von Oechelhäuser und Kohlrausch eine treue Wiedergabe des Originales erstrebt, unter thunlichster Vermeidung neuer Zuthaten, sucht sie das Stück scenisch soweit wie möglich zu vereinfachen, insbesondere für die einzelnen Akte einheitliche Schauplätze zu gewinnen, doch ohne daß hierdurch der dichterische Gehalt des Lustspiels bezüglich Stimmung etc. geschädigt würde. Im Gegensatze zu der Bearbeitung von Kohlrausch werden die fünf Akte des Originales beibehalten. Für die vier ersten Akte wurde jeweils ein einheitlicher Schauplatz gewonnen; der fünfte Akt erfordert eine einmalige Verwandlung, die jedoch bei Anwendung kurzer Bühne für die erste Scene bei offener Bühne unter Verdunklung derselben vollzogen werden kann.

Bezüglich Auffassung des Stückes und Darstellung desselben sei mir eine kurze Vorbemerkung gestattet. In ziemlich übereinstimmendem Urtheil wurde von den Aesthetikern der derb-possenhafte Charakter dieses Shakespeare'schen Lustspiels hervorgehoben. Es ist durchaus gerechtfertigt, wenn auch die Aufführung des Stückes auf der modernen Bühne diesem Charakter der Komödie bis zu einem gewissen Grade Rechnung trägt und namentlich den Darstellern des nach italienischem Muster gearbeiteten Intriguenspiels, überhaupt den Vertretern der

---

[1]) Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei bemerkt, daß die Entstehung meiner Einrichtung in eine Zeit fällt, wo ich von der Bearbeitung von Kohlrausch noch keine Kenntniß hatte.

burlesken Gestalten, ein etwas starkes Auftragen erlaubt. Ein gewisser Uebermuth der Stimmung wird der Aufführung der Komödie entschieden zu Statten kommen.

Das schließt nach meiner Ansicht indessen nicht aus, daß an derjenigen Stelle des Stückes, wo dessen empfindlichste Schwäche sich verräth, eine leichte Verbesserung oder, richtiger gesagt, eine Ergänzung des Dichters durch die moderne Aufführung versucht werden darf. Mit Recht wurde von Gervinus, Oechelhäuser u. a. m. hervorgehoben, daß Petruchio's Charakter im Gegensatz zu den übrigen Humoristen Shakespeare's ethische Vertiefung und Verinnerlichung beinahe vollkommen vermissen lasse. Die Zähmungskur ist zu äußerlich geblieben; die Liebe hat zu wenig Antheil an Katharina's Umwandlung.

Hier darf die Einrichtung des Lustspiels für unsere Bühne sehr wohl einsetzen und versuchen, diese Schwäche des Stückes wenigstens einigermaßen zu verhüllen. Sie erreicht dies, indem sie die Darsteller anleitet, zwischen den Zeilen zu lesen, indem sie denselben durch geeignete Bühnenanweisungen Gelegenheit und Raum schafft zu stummem Spiele, das vermittelnd die allmählichen Uebergänge in Petruchio's und Katharina's Verhältniß illustriert. Es kann dies geschehen ohne irgend welche eigene Zuthaten aus der Feder des Bearbeiters, die nach meiner Ansicht streng vermieden werden müssen.

Damit die Gestalt Petruchio's in das richtige Licht gerückt werde, ist es vor Allem unerläßlich, daß der Darsteller desselben mit reichem und schöpferischem Humor begabt sei. Nur von dieser Seite aus läßt sich der richtige Standpunkt dem Charakter Petruchio's gegenüber gewinnen. Selbst vorzügliche Kritiker haben dies übersehen und diesen Charakter in Folge dessen allzu schroff beurtheilt. Wenn Bulthaupt beispielsweise sich an die Worte klammert, in denen Petruchio seinem Freunde Hortensio gegenüber die Absicht kundgiebt, eine reiche Heirath zu machen und die Kraft des Goldes als das Einzige bezeichnet, was seine Wahl bestimmen werde, wenn er Petruchio in Folge dessen einen «vollkommenen Rüpel» nennt, der aller Sympathie verlustig gehe, so beruht dies Urtheil auf einer entschiedenen Verkennung der betreffenden Stelle, zum mindesten auf einer humorlosen Auffassung derselben. Es ist selbstverständlich, daß Petruchio hier mit dem Humor der Uebertreibung, der Selbstironisierung spricht. Gerade trefflichen Naturen pflegt es oftmals eigen

zu sein, daß sie die wahren Motive ihrer Handlungsweise durch Vorschützung selbstsüchtiger Motive zu verhüllen suchen. Petruchio ist in erster Linie Original — Original vom Scheitel bis zur Zehe, eine frische, männliche Natur, mit keckem, übermüthigem Humor ausgestattet. Mit dem Humor der Uebertreibung offenbart er Hortensio seine Heirathsprojekte. Als dieser darauf eingeht und Katharina nennt, deren Wesen er ihm schildert, erwacht in Petruchio alsbald die Neugierde nach diesem Mädchen, das — ebenfalls ein Original — eine Natur wie die seine reizen muß. Er ahnt instinktiv, daß unter der rauhen Hülle ein trefflicher Kern verborgen sei, der nur der Schälung bedürfe. Er ist ohne Weiteres entschlossen, die «schlimmste Zunge» Padua's kennen zu lernen und sich «an sie zu machen.» Das wahre Motiv seines Handelns aber verbirgt er, indem er die Rolle, die er angefangen, weiter spielt: die Rolle des geldsüchtigen Freiers. Das Alles ist psychologisch durchaus wahr und mit köstlichem Humor von dem Dichter entwickelt. Man lasse nur den richtigen, humorbegabten Darsteller, der sich in die Haut des originellen Kauzes zu denken vermag, diese Scene spielen, und alle Einwände dagegen müssen hinfällig werden.

In gleicher Weise ist für die richtige Wirkung der Zähmungskur der überlegene Humor Petruchio's erste und unentbehrliche Bedingung. Nirgends darf das Gebahren desselben den Eindruck roher Brutalität hervorrufen. Es ist wohl zu merken, daß Petruchio alle Derbheiten und Gewaltthätigkeiten bei der Zähmungskur stets unter dem Vorwande zärtlicher Fürsorge um die Gattin verübt. Leider ist es Tradition geworden, daß von den Darstellern der Rolle gerade in dieser Beziehung durch Mätzchen aller Art unglaublich gesündigt wird. Die Schuld daran trägt allerdings zum Theil die Bearbeitung von Deinhardstein, die beispielsweise am Schluß des 3. Aktes aus der Zähmungskur eine Art von Hundedressur gemacht hat. Wenn Petruchio, um Eines herauszugreifen, auf den Stuhl, auf den Katharina sich eben setzen will, seine Beine legt, so ist das nichts weiter als eine widerliche Rüpelei, die dem Sinne der Shakespeare'schen Zähmungskur schnurstracks zuwiderläuft. Denn diese Flegelei kann doch Petruchio unmöglich unter dem Scheine zärtlicher Liebe für Katharina begehen. Einem so gewöhnlichen und sinnentstellenden Theatermätzchen dürfte eine so ernste Bearbeitung wie die von Kohlrausch durch Aufnahme unter die Bühnenanweisungen keine Sanktion verleihen. Alle ähnlichen Theatercoups sind aus der Rolle zu entfernen.

Petruchio den Eindruck eines groben Flegels hervorruft, ist

die Darstellung verfehlt. Dieselbe kann nur dann eine richtige sein, wenn Humor und immer wieder Humor in glänzender Weise die ganze Gestalt überstrahlt.

Dasselbe gilt für Katharina, von dem Moment an, wo die Zähmungskur bei ihr zu wirken beginnt. Es darf hier nirgends der Eindruck vorherrschen, als ob sie vor Petruchio zittere, als ob sie etwa aus Furcht vor ihm die Sonne für den Mond erkläre etc. Gerade diese Scene kann nur durch Humor von der Darstellerin gerettet werden. Katharina ist innerlich bereits besiegt, sie blickt mit Achtung und dem Gefühle aufkeimender Liebe zu der überlegenen Mannesnatur Petruchio's empor. Als dieser, gewissermaßen zur Probe ihrer Unterwerfung, das Verlangen stellt, sie solle die Sonne für den Mond erklären, da geht sie mit Humor, mit einer gewissen «komischen Resignation» auf das Ansinnen des Gatten ein, das sich schon durch den Ton, in dem Petruchio spricht, als ein übermüthiger Scherz verrathen muß. Während sie seinem Verlangen willfährt, muß liebenswürdige, einschmeichelnde Schalkheit sich auf ihrem Antlitz spiegeln; man muß ihr anmerken, daß sie Petruchio durchschaut, daß sie als kluge Gattin bereits gelernt hat, mit Humor auf seine tollen Launen einzugehen. In diesem Sinne gespielt, kann diese Scene entzückend wirken; dieselbe Scene, die von unfähigen Darstellern in ernster Weise wiedergegeben, nur einen unsäglich albernen Eindruck auf unserer Bühne hervorrufen muß.

In ähnlicher Weise ist die Schlußscene des Stückes von Katharina zu spielen. Als sie die Haube abnimmt, um sie mit Füßen zu treten, muß sie dies mit einer gewissen feierlichen Würde thun, dann in anmuthiger Koketterie nach dem Gatten blicken, mit schelmischem Auge fragend, ob sie's recht gemacht, mit einem Male in ein übermüthiges Lachen ausbrechen, gleich als ob sie selbst ihre Freude habe an der drolligen Komödie, die Petruchio und sie hier aufführen. In gleicher Weise muß in der Strafpredigt an die ungehorsamen Frauen der Schalk fortwährend aus ihren Worten sprechen. Wird die Rolle in dieser Weise von der Darstellerin gespielt, so wird hierdurch von selbst das Verhältniß zwischen Petruchio und Katharina eine gewisse ethische Vertiefung erhalten, es wird der aufkeimenden Liebe zwischen beiden Gatten ihr berechtigter Antheil an der Zähmungskur zufallen.

Im Uebrigen verweise ich bezüglich Darstellung der Hauptrollen auf die vorzüglichen Ausführungen von Oechelhäuser in der Ein-

leitung zu seiner Bühnenbearbeitung, die Regisseuren und Darstellern nicht genug zur Beachtung empfohlen werden können und unbedingte Zustimmung verdienen.

Nach diesen wenigen allgemeinen Bemerkungen sei im Folgenden das Scenarium und, soweit sie im Vorangegangenen noch nicht enthalten ist, die Motivierung meiner Einrichtung gegeben. Dem Texte ist die Uebersetzung des Grafen Baudissin (Schlegel-Tieck) in der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft revidierten Gestalt derselben zu Grunde gelegt. Ich kann an dieser Stelle selbstverständlich nur den scenischen Gang der Einrichtung mit den Aktschlüssen etc. wiedergeben und muß darauf verzichten, die zahlreichen Kürzungen und die durchgehende Revision, die der Text im Einzelnen für die Zwecke der Aufführung erhalten hat, mitzutheilen.[1])

Was das Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung betrifft, so habe ich mich nach reiflicher Ueberlegung zu dessen Weglassung entschlossen. Kohlrausch ist bis jetzt, soweit mir bekannt, der einzige Bearbeiter, der dasselbe beibehalten hat. Er begründet dies dadurch, daß das Vorspiel «gleich einen derb-heiteren Grundton anschlage und den Zuschauer in die richtige Stimmung für den tollen Schwank versetze». Dagegen läßt sich geltend machen, daß die Einkleidung des Stückes als Spiel in ein anderes Spiel nur dann auf der Bühne die richtige Bedeutung gewänne, wenn das Spiel mit dem Kesselflicker durchgeführt wäre, d. h. nach den einzelnen Akten jeweils wieder einsetzte und vor Allem das Ganze abschlösse. Das ist bei Shakespeare, der nach dem ersten Akte die Handlung des Vorspiels fallen läßt, bekanntlich nicht der Fall. Vor Allem aber spricht für die Weglassung des Vorspiels, abgesehen von den scenischen Schwierigkeiten, welche seine Vorführung in der von Kohlrausch gedachten Weise bereiten würde, die praktische Erwägung, daß dasselbe nur dann die gewünschte Wirkung üben könnte, wenn es durch erste Kräfte, insbesondere die Rolle des Schlau durch einen ersten Komiker, besetzt wäre. Bei der großen Anzahl charakteristischer und komischer Rollen, welche das Stück an sich schon verlangt, dürfte es indessen für Bühnen, die nicht über ein ganz außergewöhnlich

---

[1]) Die folgenden Mittheilungen vermögen deshalb nicht, für diejenigen Bühnen, die das Stück in dieser Bearbeitung zu geben beabsichtigen, das Buch der Einrichtung selbst zu ersetzen. Betreffs des letzteren beliebe man, sich direkt an den Bearbeiter zu wenden. (Karlsruhe, Großh. Hoftheater.)

Die Aufführung dieser Einrichtung ist ohne Weiteres freigegeben.

starkes Personal verfügen, kaum möglich sein, auch noch die Personen des Vorspiels durch erste Kräfte zu besetzen. Diese Erwägung war ohne Zweifel auch maßgebend, wenn man sich bei den bisherigen Aufführungen der Bearbeitung von Kohlrausch für die Weglassung des Vorspiels entschied.

Akt I. Schauplatz: Eine Straße in Padua. Vorne zur Linken das Haus Baptista's, mit reichem, auf einigen Stufen erhöhtem Portal. Zur Rechten, etwas zurück, das Haus Hortensio's.

Die Scenenfolge ist dieselbe wie im ersten Akte des Originales, nur daß die zweite Scene sich ohne Verwandlung an die erste Scene anschließt. Bedeutendere Kürzungen sind gleich in der Eingangsscene zwischen Lucentio und Tranio vorgenommen. Das Auftreten Biondello's am Schlusse von Scene 1 habe ich im Gegensatze zu anderen Einrichtungen beibehalten, um diesen Diener, der mir für den dritten Akt nothwendig ist, schon an dieser Stelle zu exponieren.

Der Schluß des Aktes, dessen Beibehaltung in der breiten Fassung des Originales für unsere Bühne nicht wohl zu empfehlen ist, hat von Seite 42, 1 an (ich citiere nach der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft), mit Benutzung einer ausgefallenen Stelle aus IV, 2, folgende Fassung erhalten:

Petruchio. Weshalb als in der Absicht kam ich her?
Denkt ihr, ein Bißchen Lärm betäubt mein Ohr?
Hört' ich zu Zeiten nicht auch Löwen brüllen?
Hört' ich das Meer nicht, aufgeschwellt von Sturm,
Gleich wilden Ebern wüthen, schweißbeschäumt?
Hört' ich nicht Feuerschlünd' im Feld und nicht
Des Himmels schwer Geschütz in Wolken donnern?
Und schwatzt ihr mir von einer Weiberzunge?
Pah, pah, Popanze, um ein Kind zu schrecken!

Gremio. Hortensio, hört:
Zu gutem Glück ist dieser Herr gekommen,
Zu seinem Besten, ahnt mir, wie zu unserm.

Petruchio. Ich brech' das Eis euch, setz' die Sache durch,
Hol' euch die Aelt'ste, mach die Jüng're frei.
Ihr Herren kommt! Nur eine kurze Weile:
Und euer jedem ist durch mich verständigt,
Wie man der Widerspenst'gen Zunge bändigt!

Akt II. Schauplatz: Reiches Zimmer in Baptista's Hause. Durch Säulenbogen Ausblick auf eine mit südlichen Pflanzen umrankte Terrasse, darüber hinaus auf den tiefer gelegenen Garten. Zu letzterem

führt in der Mitte der Bühne eine breite Treppe hinab. Es wird angenommen, daß in unmittelbarer Nähe des Gartens eine öffentliche Verkehrsstraße vorüberführt, so daß Vorübergehende von der Terrasse aus bemerkt und verständigt werden können.

Abgesehen von einigen Kürzungen, welche die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruchio, hinsichtlich der darin enthaltenen Anzüglichkeiten erfahren mußte, entspricht auch der zweite Akt ziemlich genau dem Originale. Nur der Aktschluß wurde, wie es auch am Deutschen Theater in Berlin und in der Bearbeitung von Kohlrausch geschehen ist, an eine andere Stelle gelegt.

Es empfiehlt sich aus mehr als einer Rücksicht, diesen Aufzug zu schließen mit Petruchio's Worten:

Vater und Braut und Freunde, lebt denn wohl!
Jetzt nach Venedig! Sonntag ist bald da,
Da braucht man Ring' und Ding' und bunte Schau:
Nun küß' mich, Käthchen! — Sonntag bist du meine Frau!

Werden die letzteren Worte von einem ausdrucksvollen und charakteristischen Spiele zwischen Katharina und Petruchio begleitet, so kann hier ein wirksamer Aktschluß gewonnen werden. Läßt man dagegen, wie im Originale, die Scene zwischen Baptista, Gremio und Tranio folgen, mit dem abschließenden Monologe des letzteren über die Erzeugung des falschen Vaters, so wird der Eindruck des Vorangegangenen wesentlich abgeschwächt und dem Akte ein sehr matter und unbefriedigender Abschluß gegeben. Die Scene, in der Baptista dem Meistbietenden der beiden Freier seine jüngere Tochter verspricht, gehört ohnedies zu den schwächsten Partien des Stückes. Legt man dieselbe, wie sehr wohl thunlich, an den Anfang des dritten Aktes, so fügt sie sich viel anspruchsloser dem Stücke ein, als wenn sie an so exponierter Stelle steht, wie an dem Schluß des zweiten Aktes.

Akt III. Der Schauplatz bleibt derselbe. Baptista, Gremio, Tranio, der Erstere in sichtlicher Unruhe, in Erwartung des kommenden Festes.

Gremio. Dies ist der Tag, den wir so lang ersehnt,
Der Tag, wo eure ältre Tochter sich
Vermählt; doch nun, Baptista, denkt der jüngern!
Ich bin eu'r Nachbar, bin ihr erster Freier.

etc. II, 1. (S. 59, 5.)

Die breiten und unerquicklichen Auseinandersetzungen der beiden Freier über den Stand ihres Vermögens haben starke Kürzung erfahren. In Baptista's letzter Rede ist statt «Auf nächsten Sonntag» zu setzen: «Am heut'gen Tag».

Baptista entfernt sich nach rechts, die beiden Freier nach dem Garten. Es wird angenommen, daß sie nach Hause gehen, um Festgewandung anzulegen.

Schon während Tranio's Monolog hat man von rechts die abgerissenen Töne einer Laute gehört; als er nach hinten verschwunden ist, erscheinen von rechts Bianca, Lucentio und Hortensio.

Lucentio. Fiedler, laßt ab; ihr werdet allzu dreist.
etc. III, 1.

Mit dem Auftritt des Dieners am Schluß der Scene geht dieselbe in folgender Weise weiter:

Diener. Fräulein, der Vater wünscht, ihr ließ't die Bücher.
Bereit zum Kirchgang ist der Hochzeitszug;
Nur euch und Herrn Petruchio mißt man noch.

Bianca (zu Hortensio mit tiefem Knix).
Verzeiht, verehrter Lehrer, ich muß gehn.
(zu Lucentio).
Mein lieber Cambio, wollt ihr mich geleiten?
(Lucentio mit stummer Verbeugung faßt ihre Hand und führt sie zur Rechten ab. Diener folgt.)

Hortensio (allein). Mein lieber Cambio! — Stehn die Sachen so?
Mir scheint nach ihrem Blick, sie sei verliebt! —
Dann fahre wohl! Erniedrigst du den Sinn,
Dein schweifend Aug' auf jeden Knecht zu werfen,
So nehme dich, wer will. — Ich lasse dich,
Um mich der reichen Wittwe zu vermählen,
Die mich schon lange zärtlich liebt, — so lang,
Als ich der schnöden Dirne nachgegangen.
Leb' wohl, mein Kind! Ich scheide ohne Schmerz:
Nicht Schönheit, — hoher Sinn gewinnt mein Herz.
(Ab über die Terrasse.)

Dieser Monolog ist durch einige Stellen aus der theilweise ausgefallenen zweiten Scene des vierten Aktes erweitert. Hortensio giebt schon hier seine Absicht auf Bianca preis und verschwindet damit zunächst vom Schauplatz. Sein späteres Auftreten in der Schlußscene des Stückes als Gatte der reichen Wittwe, die ich auf der Bühne durchaus nicht vermissen möchte, ist genügend vorbereitet.

Während Hortensio nach dem Garten geht, kommen von rechts, in festlichen Gewändern, Baptista, Gremio, Tranio, Lucentio, Katharina, Bianca, Dienerschaft.

Baptista (in erregtem Gespräch mit Tranio und Gremio, die ihn zu beschwichtigen suchen).
Was wird man sagen? Welch' ein Spott für uns!
Bereitet ist das Fest, es harrt die Braut:
Und immer noch läßt sich kein Eidam sehn!
Der Bräut'gam fehlt, da schon der Priester wartet,
Um der Vermählung Feier zu vollziehn!
Was sagt Lucentio denn zu dieser Schmach?

Katharina. Nur meine Schmach ist's! Wider Willen, wahrlich,
etc. III. 2. (S. 66, 9.)

Dazu kommt Biondello über die Terrasse, von eben daher Petruchio und Grumio. Als die Letzteren erschienen sind, spricht Tranio heimlich mit Biondello; dieser entfernt sich wieder nach dem Garten. Als nach Baptista's Abgang (S. 70, 20) Lucentio und Tranio allein zurückgeblieben sind, geht der Text in folgender Weise weiter:

Tranio. Nun, junger Herr, kommt's noch drauf an, den Willen
Des Vaters zu gewinnen. Zu dem Zweck,
Wie ich vorhin eu'r Gnaden schon erzählte,
Schaff' ich uns einen Mann; wer es auch sei.
Macht wenig aus; wir richten ihn schon ab:
Der soll Vincentio aus Pisa sein,
Und hier in Padua die Verschreibung geben
Auf größ're Summen noch, als ich versprach.

Lucentio. Wär' nur Bianca nicht so scharf bewacht,
So ging' es leicht, sich heimlich zu vermählen:
Und ist's geschehn, sag' alle Welt auch Nein,
Behaupt' ich, aller Welt zum Trotz, mein Recht.

Tranio. Das, denk' ich, läßt sich nach und nach schon sehn,
Wenn wir nur stets auf unsern Vortheil achten.
Biondello hab' ich ausgeschickt, daß er
Behilflich sei, uns einen Mann zu finden,
Geeignet für den Plan, den ich erdacht.
Da naht er schon.

(Biondello kommt eilends über die Terrasse gelaufen.)

Tranio. Was bringst Du uns?

Biondello. Ich seh'
'ne alte treue Haut des Weges kommen,
Die für uns paßt.

Tranio. Sag' an, wer ist's, Biondello?

Biondello. Ein Mercatant, Herr, oder ein Pedant,
Ich weiß nicht, was; doch steif in seinem Anzug,
An Haltung, Gang und Tracht recht wie ein Vater.

Lucentio. Was soll er uns?

Tranio. Wenn er leichtgläubig meinem Märchen traut,
So ist er froh, Vincentio hier zu spielen;
Und giebt Baptista Minola Verschreibung
So gut, als ob Vincentio selbst er wäre. —
Folgt ihr den andern nach und laßt mich jetzt.

(Lucentio nach rechts ab. Tranio eilt mit Biondello an die Balustrade der Terrasse, dieser zeigt flüsternd nach unten.)

Tranio (hinabrufend). 'He, Freund! Ich bitt' euch, auf ein Wort!

(Magister kommt zögernd und mit den Zeichen sichtlichen Erstaunens die Treppe herauf.)

Magister. Gott grüß' euch, Herr!

Tranio. Und euch, Herr, seid willkommen!
Seid ihr am Ziel hier, oder reist ihr weiter?

Magister. Für ein paar Wochen bin ich hier am Ziel.
Dann reis' ich weiter, reise dann nach Rom;
Von dort nach Tripolis, schenkt Gott mir Leben.
etc. IV, 2. (S. 87, 9.)

Der Schluß der Scene lautet:

Tranio. In dieser Noth das Leben euch zu retten,
Thu' ich euch seinethalben diesen Dienst:
Und haltet's nicht für euer schlimmstes Glück,
Daß ihr dem Herrn Vincentio ähnlich seht;
Nehmt seinen Namen und sein Ansehn an,
Und seid als Gast in meinem Haus willkommen;
Benehmt euch so, wie man von euch erwartet,
Bis eu'r Geschäft in dieser Stadt beendigt.
Beiläufig sei euch dies noch angedeutet:
Mein Vater wird hier jeden Tag erwartet,
Um meiner Braut ein Leibgeding zu sichern,
Die eines Herrn Baptista Tochter ist.
Von alle dem will ich euch unterrichten.
Jetzt geht, Herr, mit Biondello, meinem Diener,
Der euch zu meinem Hause führen wird,
Und sorgt daselbst, geziemend euch zu kleiden.

Magister. Das thu' ich, Herr, und werd' euch ewig danken.
(Mit Biondello rasch nach hinten ab.)

Tranio (allein). So wär' der Handel glücklich eingefädelt!
Wir prellen so den Graubart Gremio,
Den allzu filz'gen Vater Minola,
Den schmachtend süßen Geiger Licio,
Zum Besten meines Herrn Lucentio.

(Gremio kommt über die Terrasse.)

Tranio. Nun, Signor Gremio! Kommt ihr aus der Kirche?

Gremio. Und zwar so gern als jemals aus der Schule.

etc. III, 2. (S. 71, 14.)

Der Hochzeitszug im folgenden Auftritt kommt dann ebenfalls durch den Garten über die Terrasse; Petruchio, Katharina, Bianca, Baptista, Grumio, Gefolge und Dienerschaft, die Musikanten, in abenteuerlichem Aufzuge, postieren sich auf der Terrasse und auf der Treppe.

Der Akt schließt mit Petruchio's letzter Rede in folgender Weise:

Sie soll'n hinein, mein Kind, wie du befiehlst.
Gehorcht der Braut; denn ihr seid ihr Gefolge,
Setzt euch zum Schmausen, singt und jubiliert,
Bringt volle Humpen ihrem Mädchenstand,
Seid toll und lustig — oder laßt euch hängen!
Allein mein herzig Käthchen muß mit mir.
Was seht ihr alle scheel und stiert und mault?
Ich will der Herr sein meines Eigenthums;
Hier steht sie: wer das Herz hat, rühr' sie an!
Mein Recht will ich behaupten trotz dem Frechsten,
Der mir den Weg in Padua sperrt! Zieh, Grumio,
Zieh deinen Sarras: uns umzingeln Räuber!
Ruhig, liebes Herz! Sie thun dir nichts, mein Käthchen,
Ich bin dein Schild, und wären's Millionen!

(Während des Schlusses dieser Rede ist ein großer Tumult unter den Anwesenden entstanden; man sucht ihm den Weg nach hinten zu versperren. Grumio zieht den Degen und haut wild damit nach allen Seiten um sich, so daß die Gäste entsetzt auseinander weichen und die Bahn nach hinten frei wird. Mit den letzten Worten Petruchio's setzen die Musikanten auf einen Wink Grumio's mit einem lustigen Marsche ein; Petruchio zieht die zuletzt wie betäubt in seinen Armen liegende Katharina mit sich nach hinten und winkt mit dem Hute den Gästen Abschiedsgrüße zu. Während des allgemeinen Tumultes und unter den Klängen einer übermüthig-tollen Marschmelodie fällt rasch der Vorhang.)

Akt IV. Schauplatz: Zimmer in Petruchio's Landhause. Links Fenster. Rechts Thüre zu Katharina's Zimmer; etwas mehr nach vorne Kamin. In der Hinterwand zwei Thüren, rechts und links.

Die erste Hälfte des Aktes entspricht im Wesentlichen der ersten Scene dieses Aktes im Originale. Petruchio's Monolog, mit dem die letztere schließt, hat abgesehen von einigen anderen Kürzungen, die beiden letzten Verse verloren, die nach Oechelhäuser's Vorgang für den Schluß des Stückes verwerthet wurden. Wenn Petruchio nach hinten rechts abgegangen ist, erscheint nach einer kleinen Pause Katharina in der Thüre ihres Zimmers; sie späht vorsichtig umher, ob Alles leer, dann schleicht sie über die Bühne zu der Hinterthür links, öffnet dieselbe und ruft mit gedämpfter Stimme:

He, Grumio, he!

Dieser kommt; sie spricht leise mit ihm, er erwidert in gleicher Weise und deutet durch Geberden an, daß er ihrem Wunsche nicht willfahren könne; endlich bricht er los:

Nein, nein, gewiß! Ich darf nicht für mein Leben.
(etc. IV, 3.)

Katharina eilt nach vorne, wirft sich erschöpft und unmuthig in einen Sessel und spricht das Folgende:

Es wächst sein Hohn mit jeder neuen Kränkung etc.

wie einen Monolog, ohne Rücksicht auf Grumio, der im Hintergrund bleibt und sie von hier aus beobachtet. Bei den Worten:

Ich bitte, geh und schaff' mir was zu essen —

hat sie sich aufgerafft und wendet sich wieder zu Grumio.

Gegen Schluß des folgenden Gespräches tritt Petruchio ein. Wenn er im Folgenden Katharina mit einem Male den Vorschlag macht, wieder zu ihrem Vater zu reisen, so ist daran im Originale, wo diese, die dritte Scene des Aktes von der ersten desselben durch eine andere Scene getrennt und am nächsten Tage spielend gedacht ist, nichts Auffälliges. Auf unserer Bühne dagegen, wo die unmittelbare Verbindung der beiden bei Petruchio spielenden Scenen dringend zu wünschen ist, müßte es ungereimt erscheinen, daß dieser, unmittelbar nach seiner Ankunft, noch an demselben Abend wieder abreisen will, insbesondere, nachdem er soeben erst erklärt hat, wie er in der bevorstehenden Nacht Katharinen zu begegnen gedenkt. Diese Ungereimtheit wird beseitigt, wenn der Wunsch nach der Rückreise — bei Katharina's Mißmuth sehr natürlich — aus dem Munde der Letzteren kommt. Alsdann ist es dem Charakter Petruchio's, wie Shakespeare denselben gezeichnet, durchaus angemessen, wenn er unter Verzicht auf seinen ersten Plan dem Wunsche seines Weibes so rasch wie möglich zu willfahren sucht, wohl erkennend, daß ihm hierdurch ein noch geeigneteres Mittel, in dem einmal eingeschlagenen System auf Katharina zu wirken, an die Hand gegeben ist. Durch diese kleine Aenderung erhält die Rückreise Petruchio's ohne Zweifel eine weit klarere und richtigere Motivierung.

Diese Erwägungen waren es, wie man wohl annehmen darf, die schon Deinhardstein bestimmten, den Wunsch, in Baptista's Haus zurückzukehren, nicht Petruchio, sondern Katharina in den Mund

zu legen (obwohl gerade in seiner Bearbeitung, wo die beiden Scenen wie im Originale getrennt sind, keine zwingende Nothwendigkeit hierfür vorgelegen hätte). Dies ist eine der wenigen Stellen, wo es sich empfehlen dürfte, sich an die Bearbeitung von Deinhardstein anzulehnen — nicht etwa in wortgetreuem Anschlusse an den Text von Deinhardstein, der diese Scene in sehr breiter Ausführung behandelt hat, sondern nur in Benutzung des leitenden Gedankens und einiger weniger Worte aus dessen Bearbeitung.

Die Scene hat demgemäß, vom Auftritt Petruchio's an — Hortensio bleibt weg — folgenden Wortlaut erhalten:

Petruchio. Wie geht's, mein Käthchen? Wie? so melancholisch?
Bist du nicht gut gelaunt?

Katharina. So schlecht als möglich.

Petruchio (indem er sie zärtlich umfassen will).
Erheitre dich und sieh mich freundlich an.

Katharina (heftig ausbrechend).
Ich bitt' dich, geh'! — Wär' ich dir nie gefolgt
Aus meines Vaters Haus!

Petruchio. Du wünschest dir,
In deines Vaters Haus zu sein? — Wohlan,
Es soll geschehn. — Wir reisen, liebes Kind,
Und zwar sogleich.

Katharina (erschrocken). Wie? Jetzt?

Petruchio. Sogleich! Mach dich bereit.
In einer Stunde reisen wir.

(Katharina wirft sich mit einem stummen Seufzer in einen Sessel an dem Tische und wendet Petruchio schmollend den Rücken. Mittlerweile ist ein Diener eingetreten mit einer Schüssel; Petruchio nimmt ihm dieselbe ab und giebt ihm einen Wink, sich zu entfernen. Dann setzt er die Schüssel auf den Tisch und wendet sich zärtlich an Katharina.)

Petruchio. Hier, Kind! Du siehst, wie ich so sorgsam bin,
Selbst richt' ich für dich an und bringe dir's.

(Er gießt ihr Wein ein.)

Die Freundlichkeit verdient doch Dank, lieb Käthchen?
Was? Nicht ein Wort? Nun dann, du magst es nicht,
Und mein Bemühn ist ganz umsonst gewesen.

(Er ruft zur Thüre hinaus.)

He! Nehmt die Schüssel weg.

Katharina. Bitte, laß sie stehn.

(Sie beginnt zu essen.)

Petruchio (eilig auf sie zu).
Der kleinste Dienst wird ja mit Dank bezahlt,
Und meiner soll's, eh du die Schüssel anrührst.

Katharina. Ich dank euch, Herr!

Petruchio. Nun wohl bekomm' es dir, mein liebes Herz:
Iß schnell, mein Käthchen. — Dann, mein süßes Liebchen,
Laß uns zurück zu deinem Vater reisen;
etc. IV, 3. (S. 91, 8.)

Es folgt der Auftritt des Schneiders mit einigen Kürzungen An dessen Abgang reiht sich die Schlußscene des Aktes in folgender Fassung:

Petruchio, Katharina.

Petruchio. Nun, Käthchen, komm! Besuchen wir den Vater,
So wie wir sind, in ehrlich schlichten Kleidern;
Denn nur der Geist macht unsern Körper reich,
Und wie die Sonne bricht durch trübe Wolken,
So strahlt aus ärmlichstem Gewand die Ehre.
Was? Ist der Häher edler als die Lerche,
Weil sein Gefieder so viel schöner ist?
Und ist die Otter besser als der Aal,
Weil ihre fleck'ge Haut das Aug' ergötzt?
Lieb Käthchen, nein; so bist auch du nicht schlimmer
Um diese arme Tracht und schlechte Kleidung;
Doch hältst du's schimpflich so, gieb mir die Schuld.
Und drum frisch auf, wir wollen gleich von hinnen,
Beim Vater froh und guter Dinge sein.
(Er tritt zum Fenster und öffnet dasselbe. Der Mondschein fällt herein.)
Sieh hin, mein Kind, wie freundlich uns die Sonne
Zur Reise leuchtet!

Katharina. Wie? Die Sonne? Nein,
Der Mond!

Petruchio. Ich sag', die Sonne ist's, die scheint.

Katharina. Ich weiß gewiß, der Mond, der scheint so hell.

Petruchio. Bei meiner Mutter Sohn, und das bin ich,
Die Sonne soll es sein, und was ich will.
Stets Widerspruch! und nichts als Widerspruch!

Katharina. Sei's Mond und Sonn' und was dir nur gefällt,
Und wenn du willst, magst du's ein Nachtlicht nennen;
Ich schwör's, so soll's in Zukunft für mich sein.

Petruchio. Ich sag', die Sonne ist's.

Katharina (mit schalkhaftem Humor, sich an ihn schmiegend).
Gewiß, es ist die Sonne!

Petruchio. Ei, wie du lügst, mein Kind! 's ist doch der Mond!

Katharina. Wahrhaftig, liebster Mann, es ist der Mond!
Auch nicht der Mond, wenn du es anders willst:
Der Mond auch wechselt, grade wie dein Sinn.
Und wie du's nennen willst, so ist es auch,
Und soll's gewiß für Katharinen sein.

(Sie hat das Haupt gegen ihn geneigt, er drückt leise einen Kuß auf ihre Stirn. Dann wendet sie sich mit einem langen und innigen Blicke von ihm und geht langsam, gesenkten Hauptes, gegen die Thür ihres Zimmers. Stummes Spiel Petruchio's hinter ihrem Rücken. Als sie an der Thür angelangt sich umwendet, breitet er entzückt die Arme aus, sie stürzt an seine Brust.)

Petruchio (während sie ihr Haupt an seiner Brust verbirgt, ausbrechend).
Glück auf, Petruchio! — Denn der Sieg ist dein!

(Der Vorhang fällt rasch.)

Die Scene, die zum Aktschluß verwendet ist, bildet im Originale den ersten Theil der fünften Scene des vierten Aktes. Was den weiteren Bestandtheil dieser Scene bildet, die Begegnung Vincentio's mit Petruchio, Katharina und Hortensio, kann, wie ich glaube, ohne Schaden für die Aufführung geopfert werden. Wenn Petruchio von Katharina verlangt, sie solle Vincentio als «schönes Fräulein» begrüßen etc., so ist das nichts weiter als eine Wiederholung des vorangegangenen Scherzes mit Sonne und Mond. Diese Scene bildet gewissermaßen nur «die Probe auf das bereits gelöste Rechnungsexempel». Die Wiederholung dieser Probe vermag die Wirkung nicht zu steigern, sondern dürfte sie vielmehr abschwächen; ihre Weglassung kann der Aufführung nur zu Gute kommen.

Die vierte Scene des vierten Aktes wurde an den Anfang des fünften Aufzugs gelegt.

Von der zweiten Scene des vierten Aktes hat der Auftritt des Magisters bereits im dritten Akte Verwerthung gefunden, was vorangeht, ist entbehrlich, nachdem das Wesentliche desselben, Hortensio's Entschluß, seine Werbung um Bianca aufzugeben, in den oben (S. 71) angeführten Monolog gezogen ist.

Akt V. Erster Schauplatz: Eine enge Straße in Padua. Kurze Bühne. Zur Linken Lucentio's Haus mit praktikablem Fenster.

(Der Magister, als Vincentio gekleidet, Tranio, Biondello treten aus dem Hause.)

Tranio (der zuerst unter der Thür erscheint, in die Straße ausspäht und dann hineinruft).
Kommt, Signor, kommt! Ich seh' Baptista nahn.
Vor Allem, bitt' ich, bleibt in dem Charakter:
Seid strenge, wie es einem Vater ziemt.

Magister. Seid unbesorgt.

Tranio. Biondello, he!
Nimm dich zusammen, ja, das rath ich dir;
Halt fest im Sinn, dies sei Vincentio.
etc. IV, 4. (S. 97, 6.)

Nachdem Tranio, der Magister und Baptista in das Haus gegangen sind, bleibt Lucentio mit Biondello allein zurück, und der Text geht in folgender Weise weiter:

Lucentio (rasch und leise zu Biondello). Wie steht's, Biondello?

Biondello. Ihr saht doch meinen Herrn mit den Augen blinzeln und euch anlachen?

Lucentio. Und das heißt, Biondello?

Biondello. Ei, das heißt nichts; aber er ließ mich hier zurück, euch den Sinn und die Moral seiner Zeichen auszulegen.

Lucentio. Nun, so bitte ich dich, zieh' die Moral heraus.

Biondello (leise). Der alte Pfarrer an der Sankt Lukaskirche erwartet euch.

Lucentio. Ich fliege, Biondello; aber sie haben dich vielleicht im Hause nöthig; darum verlaß mich.

Biondello. Nein, meiner Treu, erst müßt ihr die Kirche im Rücken haben, und dann will ich zu meinem Herrn zurück, sobald ich kann.

(Ab nach rechts.)

Lucentio. Mag's gehn, wie's will: ich führ' sie zum Altar!
Frisch auf, die holde Braut mir zu erwerben!

(Er folgt Biondello.)

(Vincentio kommt umhersuchend.)

Vincentio (allein). Dies ist die Straße, die man mir beschrieb. —
Da ist es schon! — Hier muß Lucentio wohnen.
Wie sehn' ich mich nach meinem lieben Sohn,
Den ich seit lange nicht gesehn! Und wie
Wird ihn, der nichts von meiner Ankunft weiß,
Mein Kommen hoch erfreun! — (Er klopft.) He, holla, he!
Macht auf! Ist Niemand da? — He, holla, he!

Magister (erscheint oben am Fenster). Wer klopft denn da, als wollt' er die Thür einschlagen?

etc. V, 1. (S. 105, 3.)

Die Anwesenheit Petruchio's und Katharina's, desgleichen Gremio's, bei der folgenden Scene fällt weg. Wenn Lucentio, Bianca, Baptista und Vincentio in das Haus gegangen sind, kommen von rechts Petruchio und Katharina, und die Scene schließt in folgender Weise:

Petruchio. So wären wir in Padua angelangt!
Dies ist Lucentio's Haus. Hier finden wir,
Wenn man uns recht berichtet, deinen Vater.

Katharina. Komm, bester Mann, laß uns hinein; mich drängt's,
Den Vater und die Schwester zu begrüßen.

Petruchio. Erst, Käthchen, küsse mich! Dann laß uns gehn.

Katharina. Was? Hier auf offner Straße?

Petruchio. Du schämst dich meiner, wie?

Katharina. Bewahre Gott! — Nur schäm' ich mich, dich hier zu küssen.

Petruchio. Nun, dann nach Haus zurück! (In die Kulisse rufend.) He, Bursch!
Die Pferde vor!

Katharina (faßt ihn rasch bei der Hand, sieht sich scheu um und küßt ihn hastig).
Da hast du deinen Kuß; nicht wahr, nun bleibst du hier?

Petruchio (sie an sich ziehend und auf das Haus zugehend).
Ist's so nicht besser? — Liebstes Käthchen, sieh!
Zwar spät — doch besser spät, mein Kind, als nie!
(Beide ab in das Haus.)

Verwandlung.

Zimmer in Lucentio's Hause. Durch die geöffneten Thüren im Hintergrunde blickt man in das Speisezimmer, in dem eine reich gedeckte Tafel steht. Die Tischgesellschaft hat sich gerade erhoben und strömt unter lärmenden Gesprächen, in heiterer, ausgelassener Tafelstimmung in den vorderen Saal.

Die einleitenden Worte Lucentio's müssen folgenden Wortlaut erhalten:

Zwar spät, doch endlich stimmt, was Mißklang war,
Und Zeit ist's, wenn der wilde Krieg vorüber,
Der Angst zu lächeln, der bestandnen Noth.
Bruder Petruchio, Schwester Katharina,
Und du, Hortensio, mit der lieben Wittwe,
Die sich dein Herz zum Ehgemahl erkor,
Seid nochmals mir und meinem Weib willkommen!

Baptista. Seht, solche Freundlichkeit gewähret Padua!

Petruchio. Was immer Padua gewährt, ist freundlich.
etc. V, 2. (S. 111, 1.)

Im weiteren Verlauf entspricht die Scene, von einigen Kürzungen abgesehen, ziemlich genau dem Originale. Die Wittwe Hortensio's wurde im Gegensatz zu anderen Einrichtungen beibehalten; sie giebt dem Auftritt, in dem der Gehorsam der Frauen geprüft wird, eine kräftigere Folie und kann durch eine leicht chargierte Darstellung die komische Wirkung der Scene beträchtlich heben.

Nach Katharina's Bußpredigt schließt das Stück in folgender Weise:

Petruchio. Das nenn' ich eine Frau! Küß mich, mein Mädchen!

Lucentio. Glück zu, Herr Bruder, du bezwangst dein Käthchen!

Hortensio. Die Widerspenst'ge hast du gut gebändigt.

Petruchio. Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mag christlich mir's zu sagen sich bequemen!

Betreffs der letzten Worte ist seitens der Regie darauf zu achten, daß Petruchio dieselben nicht etwa zum Publikum, sondern, unter graziösem Spiel mit Katharina, zu den Umstehenden spricht.

Das Scenarium des Stückes in dieser Einrichtung ist darnach folgendes:

Akt I. Straße in Padua vor Baptista's Hause.
Akt II. Zimmer in Baptista's Hause.
Akt III. Dasselbe Zimmer.
Akt IV. Zimmer in Petruchio's Landhaus.
Akt V. a) Straße mit Lucentio's Hause.
b) Zimmer in Lucentio's Hause.

Die Pausen zwischen dem ersten und zweiten, dem zweiten und dritten, sowie dem vierten und fünften Akte sind so kurz wie irgend möglich zu halten. Höchstens nach dem dritten Akte ist eine längere Unterbrechung statthaft.

Shakespeare's „Timon von Athen" auf der Bühne.[1]

Von

August Fresenius.

Zu den Aschenbrödeln der Shakespeare'schen Dichtungen, was deren Schicksale auf der Bühne betrifft, gehört von jeher dessen «Timon von Athen». Allerdings haben sämmtliche bisherige Aufführungen desselben ein mehr oder minder negatives Resultat zu verzeichnen. Ob aber die Schuld hieran nicht theils an einer mangelhaften Darstellung, theils an einer mißlungenen Bearbeitung gelegen, bleibt sehr fraglich. Namentlich der letztere Umstand dürfte häufig die Hauptschuld an besagtem Mißerfolge tragen. Gerade dies Schauspiel, mehr denn beinahe irgend ein anderes, bedarf einer, allerdings möglichst pietätvollen, Einrichtung für die moderne Bühne: erstens wegen der vielen, oft an's Cynische grenzenden Kraftstellen und der für den heutigen Geschmack allzu drastischen Ausdrücke; und zweitens wegen eines Kompositionsfehlers (Senatsscene), der vermuthlich nicht auf Rechnung Shakespeare's zu setzen, sondern durch Verstümmelung der Dichtung entstanden ist.

Timon von Athen ist außerdem in Betreff seiner künstlerischen Ausführung eines der ungleichartigsten Werke des großen Britten. Neben dichterischen Schönheiten allerersten Ranges, die unbestreitbar zu dem Gigantischsten gehören, was aus seiner genialen Feder geflossen, findet man Stellen von höchst fragwürdigem Werthe.

Mit Gervinus[2]) sind alle übrigen namhaften Kommentatoren darüber einig, daß die schwächeren Stellen nicht vom Dichter selbst

[1]) Mit Benutzung eines Aufsatzes des Verfassers in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung vom 11. und 12. November 1892.

[2]) Shakespeare von G. Gervinus. Leipzig 1850. Bd. 4, S. 165.

herrühren, sondern Zusätze oder Aenderungen von fremder Hand sind. Diese auf ein möglichstes Minimum zu beschränken, ist eine der Hauptaufgaben des Bühnenbearbeiters, und wenn er hier auch bisweilen ganz gehörig in's Fleisch schneiden muß, so trifft ihn darob kein Vorwurf, im Gegentheil verdient er Anerkennung und Lob dafür, den Weizen von der Spreu gesondert zu haben.

Es ist überhaupt etwas Eigenartiges um die Kunst der Uebersetzung und Bühneneinrichtung von echten Dichterwerken. Diese Arbeit ist nicht so leicht, wie es auf den ersten Blick scheinen dürfte. Zum Beweise dessen seien nur zwei Beispiele angeführt und hierzu keine Geringeren auserwählt, als unsere beiden Dichterfürsten Schiller und Goethe.

Schiller's Bearbeitung des Macbeth ist gewiß ein Meisterwerk. Und doch — ist sie ganz und gar der unverfälschte, nur «in unser geliebtes Deutsch übertragene» Shakespeare? Wohl kaum! Schiller mit seiner scharf ausgeprägten dichterischen Individualität, konnte sich auch in dieser Arbeit nicht vollständig verleugnen. Manches widerstrebte instinktiv seinem künstlerischen Naturell, und so ward durch ihn unwillkürlich der, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, «realistische» Shakespeare stellenweise in eine idealere Sphäre gerückt und ihm ein Gepräge verliehen, das dessen innerstem Wesen nicht völlig adäquat ist. Dies zeigt sich am deutlichsten in den umgedichteten Hexenscenen und dem Liede des angetrunkenen Pförtners im letzten Akt.[1])

Noch weit schlimmer aber steht es um Goethe's Bühneneinrichtung von Romeo und Julie (aus dem Jahre 1811). Es ist geradezu unerklärlich, wie der Dichter der Iphigenie und des Tasso,

---

[1]) R. Genée sagt über die Bearbeitung in seiner Geschichte der Shakespeare-schen Dramen in Deutschland, S. 298 f.:

Macbeth, in der Uebertragung von Schiller, kommt am 14. Mai 1800 in Weimar znr Aufführung.

Der Schiller'sche «Macbeth», welcher im Drucke 1801 bei Cotta erschien, ist die erste Uebertragung dieses Stücks in Jamben. Schiller zog dafür die Prosa-Uebersetzungen von Eschenburg und von Wagner zu Rathe und nahm auch aus der Bürger'schen Bearbeitung ein paar Stellen mit auf. Schiller's Arbeit betrifft hauptsächlich die Sprache; in der Scenenfolge wie in der Akttheilung ist er dem Original getreu geblieben; nur den dritten Akt schließt er früher, als es im Original geschieht, und die daselbst noch folgende Erscheinung der Hekate ist in den vierten Akt verwiesen und mit der großen Hexenscene zusammengezogen. Die wesentlichsten Abweichungen vom Original sind außerdem der geänderte Auftritt des Pförtners im zweiten Akt und das gänzliche Wegbleiben der Lady Macduff.

des Faust und Egmont sich solche Missgriffe konnte zu Schulden kommen lassen. Auch bei der größten Verehrung für Goethe läßt sich nicht leugnen, daß diese Bearbeitung gründlich verfehlt ist. Auf Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen. Selbst Viehoff,[1] dessen Biographie Goethe's in der Verhimmelung des Dichters fast ein wenig zu weit geht, kann nicht umhin, einzugestehen: «es haften ihr (dieser Bearbeitung) große Mängel an». Goethe erwähnt selber einmal des Mißerfolgs dieser seiner Romeo und Julia-Bearbeitung, und zwar in der Abhandlung «Shakespeare und kein Ende» (Sämmtliche Werke, Band 35, S. 381), deren dritter Abschnitt «Shakespeare als Theaterdichter» behandelt. Aus den Schlußsätzen derselben geht klar und deutlich hervor, daß er jenes Fiasko für ein total unverdientes und ungerechtes hielt. Die in ziemlich gereiztem Tone geschriebene Stelle, aus welcher, wie mir scheint, theilweise die verletzte Eitelkeit spricht, lautet: «Es hat sich seit vielen Jahren das Vorurtheil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortrefflich genaue Uebersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugniß ablegen kann. Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schrö-

---

[1]) Viehoff, Goethe's Leben. Stuttgart 1854. Band 4, Seite 362. Hier findet man auch eine eingehende Zergliederung der Goethe'schen Bearbeitung von Romeo und Julia. Diese ist abgedruckt in Eduard Boas' Nachträgen zu Goethe's sämmtlichen Werken, Leipzig 1846, Band 2 Seite 3—124.

Rudolph Genée sagt darüber a. a. O., S. 305: Romeo und Julie, von Goethe für das Theater bearbeitet, wird in Weimar den 1. Februar 1812 aufgeführt.

Am selbständigsten ist der deutsche Dichter in der Umarbeitung des ersten Aktes verfahren. Das Trauerspiel beginnt mit den Vorbereitungen zum Maskenfeste der Capulets, mit Hinweglassung der ersten großen Streitscene, welche jedoch in dem Zwiegespräch zwischen Romeo uud Benvoglio erwähnt wird. Auch sind hier aus der Rede des Prinzen an die Streitenden mehrere Sätze aufgenommen. Von Wichtigkeit ist die im ersten Akte von Goethe eingeschaltete Scene, in welcher der Prinz, in Gesellschaft Mercutio's, auf dem Maskenfeste erscheint, um die Versöhnung der beiden feindlichen Häuser anzubahnen.

In einem Briefe an Zelter nannte Goethe dies Stück «einen concentrierten Romeo», und nach der Aufführung in Berlin, wo die Kritik diese Arbeit sehr scharf mitnahm, schreibt er nochmals an Zelter: «In Berlin müssen sie mit diesem Stücke sehr täppisch umgegangen sein.» Nach der Weimarischen Aufführung kam die Tragödie in dieser Gestalt noch in demselben Jahre (9. April 1812) in Berlin zur Aufführung, in Wien ebenfalls i. J. 1816.

der's Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Iota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre (sic!); denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden.

Um jedoch in dem Sinne, wie wir oben weitläufig gesprochen, einen Versuch zu machen, hat man Romeo und Julie für das Weimarische Theater redigiert. Die Grundsätze, wonach solches geschehen, wollen wir ehestens entwickeln,[1]) woraus sich denn vielleicht auch ergeben wird, warum diese Redaktion, deren Vorstellung keineswegs schwierig ist, jedoch kunstmäßig und genau behandelt werden muß, auf dem deutschen Theater nicht gegriffen. Versuche ähnlicher Art sind im Werke, und vielleicht bereitet sich für die Zukunft etwas vor, da ein häufiges Bemühen nicht immer auf den Tag wirkt.» —

Schiller, bereits in seiner Mannheimer Periode, spricht sich wiederholt mit einer wahren Begeisterung über den Timon aus. In seiner Abhandlung: «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet» findet sich die Stelle: «Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung ausstehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeare's Timon von Athen ist, so weit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen; und so gewiß ich den Menschen vor allem Andern zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhafter vor mir stände, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebenswahrheit lernte als im Timon von Athen. Es ist ein wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben.» [2]) — Solche Worte, aus solchem Munde, mußten sie nicht, sirenengleich, dazu anreizen, sich an die Lösung dieser hohen Aufgabe zu wagen, so schwierig diese auch ist!? Gewiß! Es wurden auch in der That zu wiederholten Malen und

---

[1]) Dies ist meines Wissens unterblieben.

[2]) Diese später gestrichenen Worte sind abgedruckt in den «Nachträgen zu Schiller's sämmtlichen Werken, gesammelt von Eduard Boas» (Stuttgart, E. Schweizerbart's Verlagshandlung, 1839. Band 2, S. 55 unter der Rubrik «Dramaturgische Miscellen») und in der von Karl Hoffmeister herausgegebenen «Nachlese zu Schiller's Werken nebst Variantensammlung» (Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta'scher Verlag 1841, Bd. 4, S. 152 f.)

zu verschiedenen Zeiten Versuche gemacht, diese dramatische Dichtung auf der deutschen Bühne einzubürgern, leider stets, und ich füge hinzu, unbegreiflicher Weise, ohne Erfolg.

Ueber die beiden ältesten Bühnenbearbeitungen[1]) des Timon von Athen finden wir hochinteressante Aufzeichnungen in der Einleitung zu der von Herrn Dr. Eugen Kilian im 25. Jahrgang des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft veröffentlichten Dalberg'schen Bühnenbearbeitung des Timon von Athen, nach dem handschriftlichen Soufflierbuch des Mannheimer Theaterarchivs. Danach stammt die älteste ihm bekannte deutsche Bühnenbearbeitung des Timon von Athen, zugleich die einzige jener Zeit, die im Drucke erschienen ist, aus dem Jahre 1778. Sie ist das Werk des K. K. Censur-Aktuarius und Theaterschriftstellers F. J. Fischer in Prag. Ob und mit welchem Erfolge diese Fischer'sche Adaptierung in Prag zur Aufführung gelangte, hat Kilian nicht ermitteln können. Bei Genée (a. a. O. S. 254 f.) finden wir eine Charakteristik derselben:

«1778. Timon von Athen, ein Schauspiel in dreyen Aufzügen». (Schauspiele von Shakespeare. Fürs Prager Theater adaptirt von F. J. Fischer.) Prag 1778.

«Der Hauptzweck des Bearbeiters war auch hier Vereinfachung des Scenen-Baues. Aber die von ihm beliebte drei-aktige Eintheilung hat ihm doch erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Der erste Akt entspricht so ziemlich dem des Originals; nur einige kleine Scenen, so z. B. die Figuren des Malers, Dichters etc. fallen weg. Für den zweiten Akt sind der zweite und dritte Akt des Originals zusammengezogen. Obwohl nun in Folge davon die ganze prachtvolle Scene, in welcher Timon seine falschen Freunde noch einmal bei sich bewirthet, um sie zu züchtigen, wegfällt, so hat er doch — das Motiv dafür ist schwer zu begreifen — das Gespräch zwischen Timon und Flavius stehen lassen, worin Letzterem die Einladung aufgetragen wird. Und hierbei bringt der Bearbeiter den lächerlichen Schnitzer, den Wieland mit den «Schüsseln voll Hunden» gemacht hat, folgendermaßen an:

Flavius stellt dem Timon vor, es sei ja nicht einmal so viel übrig, als zu einer mäßigen Mahlzeit gehört.

---

[1]) Ein im Jahre 1671 zu Thorn aufgeführtes Stück: «Timon oder der Mißbrauch des Reichthums» (gedruckt bei J. Cöphelius) ist keine Nachahmung Shakespeare's, vielmehr eine sehr lockere Dramatisierung des Lucian.

Timon. Bekümmere dich nicht um das; geh und lade sie alle ein, laß die die Fluth von Schelmen noch einmal herein. Aber höre, mein lieber Flavius verstehe mich wohl, guter Mann: Tisch ihnen Hunde auf! Lauter Hunde! — O! daß ihr nie keine bessere Mahlzeit sehet, ihr Maulfreunde! Das sei Timon's Letze! Lebt dann lang und von aller Welt verabscheut . . . Sink, Athen, und Timon hasse von nun an den Menschen und Alles, was menschlich ist! (Ab.)

Hiernach folgt noch eine kleine Scene des Flavius mit den Gläubigern, sowie mit dem Diener Servilius, worauf der Akt mit dem Monolog des Timon vor den Mauern Athens schließt. Der vierte und fünfte Akt des Originals bilden dann den dritten Akt, aus welchem das Erscheinen des Malers wie auch der Banditen wegfällt. Alcibiades erscheint hier, vor Timon's Höhle, zum ersten Male. Das Stück endet dann mit Timon's letzten Worten, als er die flehenden Senatoren hinwegschickt:

Sonne, verbirg deine Strahlen! Timon hat seinen Lauf vollbracht.

Von dem Tode des Timon erfährt man hiernach nichts.»

Zum Verständniß des oben von Rudolph Genée erwähnten Uebersetzungsfehlers muß eingeschaltet werden, was dieser auf S. 211 und 212 berichtet: «Unter den mancherlei Uebersetzungs-Schnitzern, welche Wieland sich zu Schulden kommen läßt, verdient ganz besonders ein etwas arger und kaum begreiflicher *faux pas* hier als Kuriosität verzeichnet zu werden.

Im Timon von Athen, als Timon den Undank seiner Freunde bereits erfahren und sie nochmals zu Gaste geladen hat, um sie mit warmem Wasser zu traktieren, schließt er bekanntlich seine Anrede mit dem Ruf:

Deckt auf, Hunde, und leckt!

Wieland nahm diese Worte nicht als zur Rede gehörig, sondern als eine Parenthese, und schließt Timon's Rede:

So wie meine Freunde für mich nichts sind, so segnet sie auch mit nichts, und zu nichts sind sie mir willkommen. (Man deckt auf, und alle Schüsseln sind mit Hunden von verschiedener Gattung angefüllt.)

Zu diesem wunderbaren Mißverständniß konnte Wieland nur dadurch verleitet werden, daß in Warburton's Shakespeare-Ausgabe die Schlußworte: *Uncover, dogs, and lap,* mit anderer Schrift als die ganze Rede gedruckt sind. *Lapdog* heißt außerdem ein Schoßhund, und so erklärte er sich *dogs* und *lap* als «verschiedene Gattungen von Hunden.» Unbegreiflich bleibt diese Auffassung darum

doch, und um so mehr, als Timon selbst gleich danach von dem warmen Wasser spricht.»

Betreffs der Dalberg'schen Bearbeitung muß ich mich hier, um den Lesern des Shakespeare-Jahrbuchs Wiederholungen zu ersparen. darauf beschränken, auf die gediegene Kilian'sche Publikation (a. a. O. S. 24—76) zu verweisen. Nur wenige Worte will ich beifügen.

Max Martersteig berichtet darüber u. A. Folgendes.[1]) In der Vorrede heißt es auf Seite IX: «Die Versuche Dalberg's, die höheren Tragödien Shakespeare's dem deutschen Theater zu gewinnen, geben einen weiteren Beweis dramaturgischer Umsicht. die dem Geschmack ihrer Zeit vorauseilte, wenn auch Julius Cæsar einen vollen Erfolg erzielte, während Coriolan wenig Antheil erweckte. der stark veränderte Timon von Athen aber gar einen Mißerfolg davontrug.» — Dies bewiese nun nicht sonderlich viel: sind die ästhetischen Ansichten des Publikums doch bekanntlich sehr wandelbar, und zum Glück ist in dieser Beziehung ein entschiedener Fortschritt zu konstatieren. Der Geschmack hat sich seitdem geläutert und gebessert. Scheiterte doch damals auch der von dem verdienstvollen Schröder in Hamburg gemachte Versuch mit dem Othello, einer Tragödie, die heutzutage auf dem Repertoire keiner künstlerisch geleiteten Bühne fehlt.

Aber es scheint in Mannheim noch ein anderer wesentlicher Faktor zu dem Fiasko des Timon mitgewirkt zu haben, nämlich die schlechte Aufführung. Auch über diese berichtet das erwähnte Werk. Eine scharfe, höchst tadelnde Kritik aus der Feder des kunstsinnigen Leiters jener Bühne[2]), unter welchem diese, wie später die Düsseldorfer unter Immermann, zu einer der bedeutendsten Pflegestätten der dramatischen Kunst in ganz Deutschland heranblühte, bricht unbarmherzig den Stab über die damalige Darstellung der Tragödie.

---

[1]) Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789. Herausgegeben von Max Martersteig. Mannheim 1890.

[2]) Wolfgang Heribert Reichsfreiherr v. Dalberg, geboren 1749, gestorben 1806 als badischer Staatsminister zu Mannheim. Er war es, der bekanntlich Schiller's «Räubern» auf die Bühne verhalf. Auch selbst schöpferisch war er als Theaterdichter thätig. Sein «Mönch von Carmel», dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen (1786 geschrieben) wurde 15 Mal mit Beifall aufgeführt, sein großes Schauspiel, «Montesquieu, oder die Folgen einer edlen That» 12 Mal. Außerdem schrieb er einige Prologe, Epiloge, Gelegenheitsstückchen und Uebersetzungen, und Bearbeitungen englischer und französischer Stücke, unter diesen Julius Cæsar, Timon von Athen und Coriolan. (Schillerbuch. Dresden 1860.)

Die Besetzung der Hauptrollen war: Timon, Böck; Flavius, Beil; Apemantus, Iffland; Alcibiades, Beck. Auf Seite 456 heißt es: «Timon von Athen, Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare in Dalberg's Bearbeitung zum ersten Male gegeben am 22. März 1789, erlebte nur zwei Aufführungen. Das Trauerspiel hat weder in Dalberg's noch in einer späteren Bearbeitung auf der deutschen Bühne Fuß fassen wollen. Dalberg's Bearbeitung ist nicht gedruckt worden.»[1])

Von den neueren Timon-Bearbeitungen muß in erster Linie genannt werden die am Berliner Königlichen Schauspielhause gegebene Einrichtung von dem für seine Tragödie «Brutus und Collatinus» mit dem Schillerpreis gekrönten, in Geistesumnachtung verstorbenen Albert Lindner, die jedoch ebenfalls kein Glück machte. Sie ist nicht gedruckt. In liebenswürdigster Weise hat Herr Graf Hochberg, Generalintendant der Hoftheater in Berlin, mir das Manuskript zur Einsicht überlassen. Der Titel lautet: «Timon von Athen. Trauerspiel in 5 Akten von Wilkins und Shakespeare. Für die neuere Bühne übersetzt und in 4 Akten bearbeitet von Dr. Albert Lindner». Diese Bearbeitung hat große Vorzüge, so lange sie sich im Wesentlichen an das Original hält; leider aber ist der Schluß, wo sie von diesem abweicht, verfehlt. Statt daß Timon bis zu seinem letzten Athemzuge in seinem Hause verharrt, fällt er später aus seinem Charakter, wird weich und durch seines alten, treuen Hausverwalters Liebe und Anhänglichkeit gerührt, stirbt er versöhnt — durch Selbstmord[2]). Daß doch die meisten Bearbeiter des Timon der Versuchung nicht zu widerstehen vermögen, am Schlusse rührselig und sentimental zu werden! Um eines versöhnenden, «sympathischen» Ausgangs willen (das beim großen Publikum so beliebte und gebräuchliche Wort «sympathisch» hat in ästhetischen Dingen schon viel Unheil gestiftet) opfern sie die Grundidee der Tragödie und des Charakters. Abgesehen von diesem Mißgriff ist die Lindner'sche Arbeit sehr zu loben. Die Sprache ist poetisch, die sonstigen, ziemlich zahlreichen, mehr oder weniger wesentlichen Abänderungen sind im Geiste des Originals, und die Handlung ist konzentriert. Das Erste, was uns auffällt, ist die Namensänderung verschiedener Personen des Stücks. Die lateinischen Namen hat Lindner, entsprechend der in Athen spielenden

---

[1]) Dies ist, wie oben bemerkt, inzwischen geschehen.

[2]) Wie bereits oben gesagt, ist dies auch die Auffassung von Gervinus.

Handlung, durch griechische ersetzt. Ich will die Lindner'schen Umwandlungen den Shakespeare'schen Namen hier gegenüberstellen:

Timon's Freunde	Lucius	Antiphon	Senatoren.
	Lucullus . . .	Periander	
	Sempronius . .	Thrasyllus	
	Ventidius . . .	ist gestrichen	
	Flavius . . .	Agathon	
Timon's Diener	Flaminius . . .	Cleon	
	Lucilius . . .	Lichas	
	Servilius . . .	Nessus.	

Von den fünf «Dienern von Timon's Gläubigern» ist nur «Caphis, Thrasyll's Diener» beibehalten, die übrigen sind gestrichen. Die Rollen der beiden Hetären Phrynia und Timandra sind in eine einzige verschmolzen, und dadurch, daß die nunmehrige Begleiterin des Alcibiades die ob ihrer Schönheit und ihres Geistes allgemein gefeierte Aspasia ist, werden die Beziehungen des Alcibiades zu seiner Geliebten in eine höhere Sphäre erhoben; allerdings büßt dadurch aber auch das ewige Herumziehen derselben mit Alcibiades und dem gemeinen Kriegertroß (mit einem modernen, trivialen Ausdruck könnte man sie «Schlachtenbummlerin» nennen) an Wahrscheinlichkeit ein. Jedenfalls, das ist nicht zu leugnen, gewinnt das Stück durch die Einführung einer bedeutenderen Frauenrolle an theatralischer Zugkraft. Das Publikum entbehrt nun einmal «das ewig Weibliche» nicht gerne auf den weltbedeutenden Brettern, und in Stücken, in welchem es diesem nicht begegnet, da fehlt ihm etwas. Von diesem Gesichtspunkte aus hatte Lindner sehr recht; ein Anderes aber ist es, ob dies den Intentionen Shakespeare's entspricht, und die scheinen mir doch in erster Linie maßgebend sein zu sollen. Diese Frage glaube ich entschieden verneinen zu müssen. Hätte Shakespeare das gewollt, hätte er es wohl gethan.

Der erste Akt weicht im Großen und Ganzen nur wenig von Shakespeare ab. Auf die Senatsscene im dritten Akt wird man bereits bei dem Gastgelage vorbereitet. Auf die Frage Timon's:

Was sinnst du, Feldherr?

antwortet Alcibades:

Des Freundes denk' ich, meines Kriegsgefährten,
Der sich im Zorn verging an einem Laffen,
Und um Verzeih'n muß betteln beim Senat.

Doch fröhlich fährt er dann fort:

Doch fort mit Sorgen, die dein Haus entweih'n.
Zu Tisch, ihr Herrn! Ich für mein Theil, ich nehme

So ehrlich hin, wie Timon giebt. Für diese (Aspasia)
Erbitt' ich mir besonderen Willkommen.
Frei, wie sie lebt, so liebt sie. Das Gesetz,
Das Menschen machten, trifft sie nicht. Sie trägt's
In eigner Brust, ihr schöner Sinn ist Richter.

Timon. Sei unsres Festes Königin!

Wie hoch Timon sie verehrt, zeigen auch die Worte, mit denen er sie begrüßt:

Die Schönheit naht, mein niedres Dach zu segnen.
Wüßt' ich die Art der Opfer, die dir ziemen,
Anmuth'ge Frau!

welche Huldigung Aspasia jedoch zurückweist:

Still! Heut' ist er der Held, (Alcibiades)
Athen hat ihn ja wieder. Stehn die Narben
Nicht schön auf dieser Stirn? Mich dünkt, sie sind
Athene's Pfänder, ihrem Freund vertraut,
Daß ihres Volkes Ehre leuchten soll,
So lang die seine schimmert ohne Makel.

Nur Apemantus stimmt nicht mit ein in die allgemeinen Huldigungen für Aspasia. Als diese ihm sein mürrisches Wesen scherzhaft verweist:

Sei höflich,
Sonst lad' ich nie dich ein in meine Kreise,

da begeifert er auch sie mit seinen Sarkasmen:

Ja Greise, junge Greise. Ganz Athen
Hat von der goldnen Jugend keinen mehr,
Den deine üpp'ge Liebe nicht gerupft.
Möcht'st du die Welt vergiften, süße Dirne?

Aspasia. Nein, dazu lieb' ich sie zu sehr.

Apemantus. So mein ich's.
Arbeite du in Wollust, ich in Haß,[1])
Und Jupiter woll' unser Thun gesegnen.

Als Lichas später bei Timon anfragt, ob er die angekommenen Tänzerinnen soll eintreten lassen, und Aspasia dies befürwortet:

Vier Sinne sitzen schmausend
An Timon's Tisch; da naht der fünfte noch,
Der Augen holde Weide, die gefehlt

---

[1]) Bei der Aufführung war dieser Vers züchtiglich kastriert in usum delphini in: Arbeite du in Lust und ich in Haß.

entspinnt sich folgendes Gespräch:

Timon. O du verkennst dich, Göttliche. Was gilt
Uns der gemeine Strauß von Wiesenblumen,
Wenn uns der Rose Näh' entzücken darf?

Periander. Ich meines Theils seh' solche Dirnen gern,
Wenn ich gesättigt bin.

Alcibiades. So thut's daheim.
Geschmack der Edlen wendet sich entschieden
Von einer Kunst, die selten etwas mehr
Als üpp'ge Schau von feilen Gliedern bietet.
Des Tanzes Mus' entheiligt unsern Sinn
Immer auf Kosten ihrer bessern Schwestern.

Und auf Kosten der inneren Wahrheit werden diese hyperprüden Sentenzen dem feurigen, leichtlebigen Alcibiades in den Mund gelegt, hochtrabende, schönklingende Phrasen, die aber weit besser für einen würdigen Pedanten passen, als für einen jugendlichen Lebemann des alten Athens. Uebrigens scheint diese Stelle der damaligen Regie vieles Kopfzerbrechen verursacht zu haben; denn im Regiebuch ist sie gestrichen und erst durch die Randglosse «bleibt» wieder restituiert. Im Soufflierbuch steht sie unbeanstandet: sie ist also jedenfalls gesprochen worden.

Timon (zu Lichas). Bewirthe jene Tänzerinnen gut,
Und dann entlaß sie mit dem Dank des Timon.
Aspasia singt uns ein sapphisch Lied,
Und so versöhn' ich beide der Parteien.
Reich' ihr die goldne Leier, Agathon.

Aspasia willfahrt seinem Wunsche. Das Lied (Recitativ zur Leier) lautete ursprünglich im Manuskripte:

Geiz', o Jungfrau, geize mit deiner Liebe!
Was du kampflos bietest, der Mann verachtet's.
Nur das mühreich endlich Erstrittene dünkt ihn
Etliches Werthes.
Schön, apollgleich kam' er dem Aug' der Sappho;
Lieder, glutvoll flehende Lieder sann sie,
Machte Mond, Fluth, Blumen und Wind zu Liebes-
Boten an Phaon.
Hohn des Jünglings trieb sie zum Meer, es wühlte
Sturm im Haar ihr, Sturm in der Harfe. Fiebernd
Starrt sie thalwärts fern in die Nacht, wo einsam
Schimmert das Lämpchen.
Denn sie weiß: aus traulicher Kammer schimmert's,
Weiß, da ruht lustmüd er im Arm des Mädchens!

Schießt der Lichtschein Pfeile? Wie stöhnst du, Sappho.
Wundem Gewild gleich! —
Sieh! das Riff steht leer. Nereïden treiben
Harfenstückwerk. Freudig erbraust der Meergott,
Beutestolz. Leis hallen im Schaum der Brandung
Sterbende Lieder:
Geiz', o Jungfrau, geize mit deiner Liebe!
Was du kampflos bietest, der Mann verachtet's.
Lieb' allein, mühselig erkämpft, gewinnt dir
Liebe des Jünglings!

ward dann aber für die Aufführung, wie folgt, gekürzt und abgeändert:

Geiz', o Jungfrau, geize mit deiner Liebe!
Was du kampflos bietest, der Mann verachtet's.
Sappho sang's auf brandendem Riff, des Jünglings,
Dem sie sich hingab,
Bittrer Hohn trieb jene zum Meer; es wühlte
Sturm im Haar ihr, Sturm in der Harfe. Sappho
Sieht im Geist ihn ruh'n in dem Arm der Andern;
Sieht es, und wild hallt's
Her vom Riff. Horch! Freudig erbraust der Meergott,
Beutestolz. Gleich sterbenden Liedern ringt es
Durch die Fluth: Weib, geize mit deiner Liebe:
Denke der Sappho!

Bei Shakespeare schließt der Akt mit den Worten des allein zurückgebliebenen Apemantus:

Du willst nicht hören, — sollst auch nicht; — verschlossen
Sei dir dies Glück. O Mensch, wie so bethört!
Taub ist das Ohr dem Rath, das Schmeichler hört —

die Lindner variiert hat in:

Gefällt die Melodei nicht deinem Ohr!
Die ew'ge Leier süßer Komplimente,
Die dich betäubt, die kann ich dir nicht spielen.

Doch Lindner zieht nun auch noch die erste Scene des zweiten Aktes in den ersten herüber und beschließt diesen mit dem Auftrage, den Thrasyllus seinem Diener Caphis ertheilt, am kommenden Tage von Timon die demselben vorgeschossene Summe mit aller Entschiedenheit zurückzufordern, weil er bei dessen Verschwendung um sein Geld besorgt geworden ist.

Der zweite Akt ist in seiner ersten Hälfte analog dem Originale. Den Narren hat Lindner gestrichen; dagegen die Unterredung des Apemantus mit den Dienern zum Theil beibehalten. Die zweite Hälfte

bilden die in eine einzige zusammengezogenen drei Scenen, die abwechselnd auf der Straße und in den Wohnungen der beiden Freunde spielen, welche Timon durch seine Diener um ein Darlehen ersuchen läßt (aus Akt III des Originals). Zur Vermeidung des Dekorationswechsels ist die Handlung auf die Straße verlegt.[1]) Zuerst wird Lichas von Periander (Lucullus) abgewiesen; dann naht Alcibiades mit Antiphon (Lucius) im Zwiegespräch über Timon's erlöschenden Glücksstern, da das Gerücht von dessen zerrütteten Vermögensumständen sich bereits in der Stadt verbreitet hat. Lichas spricht nun den Antiphon um ein Darlehen für seinen Herrn an — gleichfalls vergeblich. Unter dem Vorwande, rasch in die Senatssitzung gehen zu müssen, eilt er ab. Alcibiades bleibt allein zurück mit den ihn begleitenden Kriegern:

Bemerkt ihr dies? Das ist der Geist der Welt.
Wie scheußlich ist das Menschenbild, wenn es
Des Undanks Stempel trägt. Ich habe nie
Von Timon was empfangen, aber gern
Würf' ich mein ganzes Gut ihm in den Schoß,
Besäß ich mehr als meinen Kriegersold.
Da kommt ein Dritter — und Aspasia
Bei ihm, und Lichas? Treten wir beiseit
In dieser Säule Schatten. Täusch' ich mich
In diesem gutgefütterten Athener,
So bin ich gern der blaugeäugten Tochter
Des Zeus ein gutes Roß zum Opfer schuldig.

Thrasyllus (Sempronius) und Aspasia treten zusammen auf. Er bestürmt sie mit Liebesanträgen, den ihm auf Schritt und Tritt nachfolgenden Lichas, der ihn um ein Darlehen anfleht, barsch zurückstoßend und dazwischen in seinen Bemerkungen fortfahrend. Aspasia dreht ihm verächtlich den Rücken.

Thrasyllus (aufgebläht). Nun, Frau, was wär's was mir noch fehlen sollte?
Aspasia (mit Nachdruck). Der Seelenadel — du gemeiner Mensch,
Sieh her, was ich begehre von dem Manne,
Dem sich mein Herz in freier Lieb' ergiebt.
Kennst du den Krieger?
(Eilt zu Alcibiades)
Nichts von allen Schätzen
Der Welt ist sein als dieses schlichte Schwert,
Und ach, der Lorbeer, den Athen so lange
Nun seinem Haupt geschuldet. Nichts sein eigen

---

[1]) Auch ich, ohne die Lindner'sche Bearbeitung gekannt zu haben, bediente ·ses sehr nahe liegenden Auskunftsmittels.

Als Schweiß, Entbehrung und Gefahr um euch,
Indeß ihr praßt auf lydischen Seidenpolstern
Und Kapitale zählt. Und doch wie seltsam,
Wie seltsam ist's —: der narbenvolle Krieger
In seiner Armuth hat mein Herz gefangen,
Du kannst es nicht mit allem deinem Golde!

Als Lichas auch bei dem egoistischen, hartherzigen Thrasyllus nichts erreicht hat, geht er verzweiflungsvoll ab.

Aspasia. Um Gottes [1]) willen, flüchte mich hinweg
Aus solcher Menschen Nähe, die mich ekelt.
O zögst du in die Feldschlacht, heute noch!
Ich folgte dir, eh' der Gemeinheit Brodel
Mich hier erstickte.

Alcibiades (in Gedanken). Möglich, daß der Gott
Dir das gewährt, eh' mit dem letzten Strahle
Der heut'ge Tag das Parthenon vergoldet. —
Was faßt mich für ein gährend heißer Haß
Auf die versumpfte Stadt? Wir müssen schwitzen,
Daß sie den Bauch in Frieden mästen können.
Und wenn sie Gold nicht zählen oder schwelgen,
Da deuten sie Gesetz aus Langerweile
Und richten streng den kleinen Fehl der Männer,
Sie, die doch selbst zu jeder muth'gen Sünde
Zu feig und kraftlos sind. Ihr wißt, Genossen,
(zu seinen Begleitern)
Daß man mir meinen besten Offizier
Um eines Zweikampfs willen hat verhaftet,
Zu dem ein Laffe stichelnd ihn gereizt.
Und treibt man mir's zum Aeußersten — ich will's
Und mag's nicht glauben — aber wenn's geschieht —
Dann, guter Timon — Gelder hab' ich nicht,
Um dir zu helfen, aber — eine Rache
Für dich und mich! — Noch einmal will ich betteln!
(Alle ab. Actus.)

Zu bemerken ist noch, daß auch die bei Shakespeare in Prosa geschriebenen Stellen bei Lindner in Verse umgeschmolzen sind, wie denn überhaupt in dem ganzen Stücke die Prosa ausgemerzt und durch die gebundene Sprache ersetzt ist.

Der Anfang des dritten Akts: «In Timons Hause» entspricht dem Original (Aufzug III, Scene 4), desgleichen die darauffolgende Senatsscene, welche bereits früher wiederholt vorbereitet ist. Die den

[1]) Zu christlich; entspricht nicht der Heidenzeit des Alterthums. Derselbe Verstoß findet sich auch in dem hinzugedichteten Monolog im vierten Akte, bei der Ansprache an die giftige Wurzel.

letzten Theil des Akts bildende berühmte Gastmahl-Scene ist bei Lindner etwas breiter ausgesponnen. Den Hohn und die Enttäuschung durch den Gegensatz noch zu steigern (was aber bei der Gemüthsverfassung, in welcher Timon sich befindet und die, ohne jegliche Umschweife, zur Kürze drängt, psychologisch kaum berechtigt sein dürfte), weist der splendide Herr des Hauses einzelnen seiner Eingeladenen bestimmte Plätze an, wo sie ihre ihm sehr wohl bekannten Lieblingsspeisen finden:

Timon. Nun an den Platz, wie's kommt, ihr werthen Herrn,
Und feurig dran, als gält's ein Liebchen küssen.
Nur keine Förmlichkeiten, daß die Speisen
Nicht drüber abstehn. Antiphon, ich weiß,
Ist Kenner eines duftigen Fasans,
Gefüllt mit Trüffeln von Pierien.
Dort rastet dieser Vogel. Periander,
Ich treffe dein Gelüst,
Wenn ich die zarte Steinforelle dir
Zu untersuchen gebe: sitz' du hier.

Periander. Beim Aeskulap, sprich nur nicht mehr davon.

Timon Hier Ortolan mit jungem Spargel, hier
Hecht mit des Krebses Brühe, dort der Rücken
Des feisten Rehbocks: wählt nach eurer Lust.

Dieser den Akt so prägnant abschließenden Scene reiht Lindner noch einige weitere an — nicht zum Vortheil des Stücks, wie mir scheint. Der Uebergang zu dem Folgenden ist des Bearbeiters eigene Zuthat:

Agathon (nähert sich). Erbarmt euch, Götter!

Timon. Nun ist es gut. Nun hab' ich Luft. Komm' her.
(lehnt sich auf seine Schulter, ohne sich umzusehn)
Ist Keiner mehr im Hause?

Agathon. Nein.

Timon. Und doch
Ist's noch die Luft, die sie geathmet — pfui!
Hör', Agathon!

Agathon. Wohl, doch beruhigt euch.
Denn eure Flanken keuchen wie das Schiff
Von Wogenkamm zu Woge. Herr, was soll ich?

Timon. Ich will mein Haus bestellen. Hören sollst du,
Und nichts erwidern. Wenn du je im Leben
Dem Timon treu und blind gehorcht, so hoff' ich,
Du thust es heut. Was dieses Haus enthält,
Mach' es zu Gold und schenk' es meinen Dienern.

Was mich betrifft, ich bin der Götter Sorge,
Nicht deine mehr. Auch forsche nicht nach mir,
Wenn du den Fluch willst meiden deines Herrn.
Verlaß mich, ich befehl' es. Lebe wohl!

Der Monolog aus Akt IV, Scene 1 («Feld») und die, abermals durch einen Zusatz aus Eigenem vermittelte Scene «In Timons Hause» (IV, 2) beschließen den Akt.

Der vierte und letzte Akt beginnt im Walde mit dem Monolog (IV, 3): «O heilig brütende Sonne!» Timon, zerlumpt, mit einem Spaten, gräbt nach Wurzeln zu seiner Nahrung und findet einen vergrabenen Schatz.

Mit Gold gefüllt ein irdenes Gefäß,
Und Gold in blanken vollgewicht'gen Münzen.

Alcibiades naht mit Aspasia und kriegerischem Gefolge. In der Ferne verhallende Trommeln. Timon schleudert den Beiden die bittersten Schmähungen ins Angesicht, mit den Worten schließend:

Ich bitte, schlag' die Trommel und entweich'.

Alcibiades. Das will ich, um den Jammer, den ich fand,
Zu rächen an dem schändlichen Athen!
Dank, wackrer Schmied, der mir ein Schwert gemacht!
Ich will es hängen an Athene's Tempel,
Wenn es der heil'gen Rachethat gedient.

Der weitere Verlauf der Scene ist dem Originale entlehnt und schließt mit den hinzugedichteten Reden:

Aspasia. Hier ist nichts mehr zu helfen.
Alcibiades. Nur zu rächen.
Denn hier ward mehr gesündiget, als zehn
Geschlechter sühnen. Komm, Aspasia!

«Alle ab. Timon gräbt. Apemantus tritt während des Folgenden auf.» Der Monolog Timon's und sein Zwiegespräch mit Apemantus sind wie bei Shakespeare; nur hat Lindner die Begegnung der Beiden also eingeleitet:

Timon. Ha innigen Dank!
Apemantus. Halt!
Timon. Wie?
Apemantus. Es ist die Wurzel
Des Bilsenkrauts!
Timon (wirft sie vor ihn hin). Werd' ich der Götter Spott,
Wie ich's der Menschen war? Sei du verflucht!
So grub ich eine Pflanze gift'ger nicht
Als das Gewächs da, das sich mir genaht.

Nach dem Abgange des Apemantus reflektiert Timon also:

Wie du mich anschaust, drohend, schwarz und rauh,
O gift'ge Wurzel! Doch, was schmäh' ich dich?
Du giebst dich nicht aus für ein heilend Kraut,
Nein, willst nur gelten, wie dich Gott geschaffen.
O, wenn der Mensch sich mit des Freundes Farbe
Die Wange schminkt, wenn er mit kosender
Geberde nahend unser arglos Herz
In seine Klauen lockt, und plötzlich
Der Wolf erscheint, wo wir das Lamm geglaubt,
Das, das ist Gift.
Undank ist Gift, du nicht. Wenn ich dich esse,
So tödt' ich mich, und jede Schuld ist mein.
Ich grub nach Speise für den Leib; vielleicht
Grub eines Gottes Finger mit und wies
Die Nahrung mir, die meine Seele braucht!

(tief seufzend)

Das Eine fürcht' ich! Spart es mir, ihr Götter!
O schützet mich in meiner letzten Stunde
Vor einem Menschen, den ich lieben müßte, —
Macht mir mein Ende nicht mit Liebe schwer!

So findet ihn Agathon, der seinen früheren Herrn dringend bittet, ihm zu folgen in seine bescheidene Hütte und sein Bißchen Hab und Gut mit ihm zu theilen.

Timon (ihn prüfend). Und wie viel hast du? Hoffentlich erspartest
Du dir in Timon's Dienst ein wackres Sümmchen,
Nutztest die Erntezeit, um wie der Hamster
Zu heimsen für den Winter. Fiel ja doch
Dies oder jens noch hinter Timon's Rücken
Aus seinem Beutel. Komm, ich geh mit dir.
Du machst ein prächt'ges Haus, da will ich leben.
Ei, füttre mich heraus, ich will noch einmal
Den großen Herrn bei Menschen spielen. Komm!

Agathon (ist bestürzt vor ihn hingesunken).
Gesparter Lohn ist Alles — eine Hütte,
Für zwei nur eben groß genug. Herr, Herr,
Brich mir das Herz nicht, das dich nie belogen.
Ich bin nicht reich, doch reicht es eben hin,
Um dir des Waldes Ungemach zu sparen,
Und eine Zuflucht vor des Winters Nahen
Zu bieten deinem abgezehrten Leibe.

Timon. Was? Mir den Fluch, die einz'ge Lebenslust,
So tückisch-liebreich aus den Händen winden?

Nach vielen Betheuerungen des Agathon glaubt ihm Timon endlich:

Timon (mühsam in innerem Aufruhr keuchend).
's ist wirklich so! Ein einzig Redlicher
Im ganzen Knäul von menschgestalten Nattern.
(stürzt zu Boden)
O nieder mit dem Antlitz in den Staub!
Denn hier sind Götter, und ich hab' zu viel
An ihrem herrlichsten Geschöpf gesündigt,
Um jetzt ihr zürnend Auge zu ertragen!

Agathon (erstaunt). Herr, was ergreift dich für ein Geist?

Timon. Nun sieh,
Das ist mein Letztes; denn du nahmst mir ja
Den grimmigen Haß und nahmst die Luft mit ihm,
Von der mein Leben bis hieher gezehrt.
Weg aus dem goldnen Himmelslicht! Mich brennt
Die Scham, wie einen ausgepeitschten Knaben.
Mußtest du das mir thun, o Agathon?
Ich will — nun gut, was kann ich jetzt noch wollen?
Geh' nach Athen zurück und sag' der Stadt,
Daß ich will wieder hausen bei den Menschen.

Agathon. Daß du, o Herr —

Timon. Ja, trau' nur deinem Ohr.
Laß Leute kommen, die mich tragen sollen:
Denn gehn, das werd' ich nicht. Ein schlicht Geleit —
Hörst du? nur einfach —

Agathon. O, auf Händen, Herr,
Soll man den Schutz des Vaterlandes holen.
Bestürzung eilt durch alle Gassen, denn
Auf seinem Schwert bringt Alcibiades
Der Rache Fackel an die Stadt getragen.
Dich zu erweichen, sandte der Senat,
Der selbst zu kommen sich geschämt, mich her;[1])
Denn du allein vermagst den Haß zu brechen
Des grimmen Feinds. Und wärst du hart geblieben,
Ich hätt' auch so nichts nach Athen gefragt.

Timon (bricht wie in Gedanken einen Zweig von einem nahestehenden Baum, mild).
So brauchen sie mich wirklich, die Atheuer? —
Ein schön geformtes Blatt! Wie mag der Baum
Doch heißen, Agathon? Ich hab's vergessen.

---

[1]) Dadurch büßt das Erscheinen des Agathon bei Timon an Edelmuth und Selbstlosigkeit ein und bekommt einen Beigeschmack von Berechnung und Egoismus. Wie übrigens der Senat hoffen konnte, daß der ergrimmte Timon Fürbitte einlegen werde für die bedrohte Stadt, ist schwer begreiflich.

Agathon. Das ist der Oelbaum, den Athene selbst
Einst angepflanzt in unserm Land, zum Zeichen,
Daß hier der Gottesfriede wohnen soll,
So lang ein Tempel offen steht für Götter.

Timon. Nun gut. So nimm's.

Agathon. Wie Herr?

Timon. Ich sagte nur,
Behalt' den Zweig.

Agathon. Herr, darf ich dich errathen?
Wem bring' ich dies?

Timon (wendet sich ab und verhüllt sein Gesicht). Dem — Alcibiades.

(Pause. Agathon stürzt vor ihm nieder und küßt sein Kleid.)

Agathon. Du bist der Sieger, der sich selbst besiegt.
Mein Fuß beschwingt sich, Freude trägt mich heim —
Und schnell zurück, Athen an meinen Fersen! (Ab.)

Timon. Komm, gute Wurzel, rüste mir das Mahl.
Ich will gesund mich essen. Meine Seele
Hungert nach Freiheit und der Leib nach Frieden.
Indeß der Geist sich aus der Hülse ringt,
Denk ich die Grabschrift aus für meine Asche. (Ab.)

Verwandlung: Vor den Mauern Athens. Trompetensignal hinter der Scene. Alcibiades mit kriegerischem Gefolge tritt auf mit Aspasia[1]). Daß diese dem Feldherrn auch hier wieder, bei den Kriegsverhandlungen mit dem Senat, nicht von der Seite weicht, kurz, ihm überall hin folgt, wie sein Schatten, dürfte zu weit gehen und unwahrscheinlich sein. Die Senatoren flehen um Schonung:

Thrasyllus (auf der Mauer mit andern Senatoren).
Athen vernimmt
Den drohenden Ruf der feindlichen Trompete.
Wo ist der Feind, der uns zum Kampfe ladet?
Denn staunend seh'n wir nur die eignen Söhne
Vor unsern Thoren stehn. Wer rüstet uns
Dies rauhe Schauspiel wider die Natur?

Alcibiades. Dein Wort ist stolz, und dennoch haust, ich weiß,
Bleichfarbner Schreck dahinter. Stimmet eure
Geberd' in Demuth, stolze Senatoren.
Es ist die einz'ge, die ich dulden will.
Was staunt ihr, daß Athener vor den Mauern
Athen's in Waffen stehn?
Die drohenden Blicke meiner Krieger gelten
Dem Vaterlande nicht, sie gelten euch,

[1]) Ursprünglich war vorgeschrieben: «im Kleid à la Amazone». Dies ist jedoch gestrichen.

Die uns den Sold so lang geweigert,[1] aber
Dem eig'nen Leib nichts Köstliches versagt.
Und ferner wißt ihr, zwanzigtausend Sklaven,
Die Sparta warf an's attische Gestad,
Stehn beutelauernd meines Winks gewärtig.
Ist das genug, um euern Stolz zu dämpfen?

Thrasyllus. Sprich, edler Jüngling, nenne deine Wünsche.

Alcibiades. Erst klag' ich, werthe Herrn. Ihr habt bisher
Die Zeit mit Willkür ausgefüllt. Gelüst
War dein Gesetz, despotischer Senat.
Uns, die so lang im Schatten eurer Macht
Ohnmächtig schlichen mit gekreuztem Arm,
Uns ist das Mark zur Manneskraft gehärtet
Durch langen Druck; und athemlos gehetzt
Wirft sich hohläugige Noth in eure Polster,
Verschnauft und spricht: Eu'r Walten hat ein Ende!

Thrasyllus. Kann dich die Mutterstimme dieser Stadt
Nicht rühren, Feldherr, so verzögre du
Die wilde Wuth des Sturmes nur so lang,
Bis unser Timon wiederkehrt.

Alcibiades. Ha, Timon!
Er eben war's, der fluchend mir das Schwert
Zum Hieb der Rache segnete.

Thrasyllus. Du irrst;
Wir sind versöhnt. Zum festlichen Geleit
Sind Bürger auf, um ihn zurückzuholen,
Wie er es selbst gewollt.

Aspasia. Was kann's bedeuten, Feldherr?

Alcibiades. Weiter nichts
Als ihre Reu', nach der er nicht mehr fragt. —
Hat euch mein drohendes Nah'n nicht erst gemahnt
An eure scheußlich einst versäumte Pflicht?
Die Wage trag' ich ihm und mir. Herab
Von euren Mauern, die ihr längst entweiht. (Trauermarsch.)
Denn Aug' in Auge will ich richten. Steigt
Hernieder, Senatoren!

(Die Senatoren oben ab.)

Welch Geleit —
Wie eines Erdenkindes letzter Gang?

(Athener tragen eine Bahre mit Timon's verhüllter Leiche herein. Agathon geht voraus mit dem Oelzweig.)

---

[1]) Dadurch wird der Standpunkt gänzlich verrückt, und der aus edler, moralischer Entrüstung unternommene Rachezug gewinnt einen total veränderten Charakter.

[illegible]
[illegible]

([illegible])

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Aspasia. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Alcibiades. [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

([illegible])

Alcibiades. [illegible] Häupter [illegible] Leiche!
Auch dies ist euer Werk!
Ihr habt der Götter edelstes Geschöpf
Gewürgt: wie hofft ihr Liebe von den Göttern?
Wer je an diesem Todten sich verging —
Ich kenn' euch Alle, doch zuerst, Thrasyll! —
Dem sprech' ich das Gericht! Herab mit eurem
Staatsgewand, das euch so traurig steht!
Deckt seine Bahr' und legt in seine Hand
Ein Recht zurück, das ihr an ihm entehrtet.

(Es geschieht.)

Im Rath Athen's sollt ihr nicht länger sitzen.
Und bis der Strom der ew'gen Ordnung wieder
Ins Bett gekehrt, soll meine Feldherrnhand
Die Zügel führen der geschreckten Stadt.
Tragt nach dem Markt die Leiche! Sammle du
Athene's edle Frau'n, Aspasia,
Und schwingt des Oelzweigs grüne Zier in Händen,
Indeß ihr Räucherwerk und Spezereien
Der Flamme gebt, die seinen Leib verzehrt,
Und wir mit Kampfspiel ihn bestatten. Auf!
Rührt ihm die Trommeln, denn ein Kämpfer starb
In ihm, und auch ein Sieger ohne Gleichen.

(Alle in feierlichem Marsche ab.)

Ende.

Die Lindner'sche Bearbeitung erlebte in Berlin nur zwei Aufführungen (am 29. April und 5. Mai 1871). Sollte an diesem Durchfall nicht der weinerliche Schluß die Hauptschuld tragen? Die Titelrolle spielte Herr Kahle, die Aspasia Frl. Erhartt.

Eine andere Bühneneinrichtung existiert von Feodor Wehl, dem Begründer und langjährigen Redakteur der Monatsschrift «Die deutsche Schaubühne» und späteren Leiter des Stuttgarter Hoftheaters. Sie ist erschienen in der «Deutschen Schaubühne», Heft 10 des Jahrgangs 1862. Wehl hält sich ziemlich streng an das Original, ohne wesentliche Aenderungen vorzunehmen. Nur eine solche, und zwar eine sehr praktische, erlaubt er sich, nämlich die der Gerichtsscene. Leider ist die Ausführung derselben hinter der löblichen Intention des Autors zurückgeblieben. Wehl hat die Senatsscene vollständig gestrichen. Statt ihrer fügt er eine Scene ein, zu Anfang des vierten Aufzugs, deren Handlung er auf die Straße vor Timon's Haus verlegt, und in welcher dieser auf Befehl der Senatoren verhaftet werden soll.

Alcibiades kommt dazu, ergreift heftig Partei für den abwesenden Freund; und als der Senator auf seinem Vorhaben beharrt, schwört Alcibiades dem hohen Rath und der ganzen Stadt blutige Rache und Vergeltung. — Mit der «Schmach», von der Lucullus spricht, meint er offenbar die bittere Verhöhnung, die darin lag, daß Timon bei seinem Abschiedsmahle den schmarotzenden Gästen, statt der gewohnten Leckerbissen, Schüsseln mit warmem Wasser vorsetzen ließ. Dies ist nun allerdings eine gröbliche Beleidigung für sämmtliche Festtheilnehmer; aber doch noch lange kein todeswürdiges Verbrechen. Die Motivierung dieser Scene ist also schwach. Seiner Bearbeitung, in welcher er sich für den Wortlaut der Tieck-Schlegel'schen Uebersetzung bedient hat, schickt Wehl folgende «Vorbemerkung» voraus: «Mit der eingeholten Erlaubniß der G. Reimer'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin wird hier ein Shakespeare'sches Stück abgedruckt, das, kühn und grandios gestaltet, seither, so viel uns bekannt, doch niemals auf der deutschen Bühne in einer Darstellung versucht worden ist. Wie es in seinem Urtexte vorliegt, möchte es auch kaum zu geben sein, obgleich es Tieck mit Recht ein Werk aus den reifsten Jahren des Dichters, einen tragischen, tiefsinnigen Nachklang des Hamlet, Macbeth und Lear nennt und seine Erhabenheit in begeisterter Weise preist. Aber neben der trefflichen Charakterschilderung von Timon und seinen angeblichen Freunden, den Schma-

rotzern und Speichelleckern, läuft doch auch mancherlei Ungehöriges und Widersinniges: ein Hofnarr, ein Page und, vor Allem im zweiten Theil des Stückes, so viel wilder Ausbruch von Timon selbst dazwischen, daß die Handlung nicht nur beständig aufgehalten, sondern auch die Vorstellung der griechischen Welt allzu hart und häufig gestört wird. Der Bearbeiter hat sich Mühe gegeben, erstens: das Zetern Timon's einzuschränken, ohne, wie er meint, dadurch der Entwicklung seines Wesens Eintrag gethan zu haben, und zweitens: den Gang des Schauspiels leichter, freier und grader zu machen, indem er überwucherndes Beiwerk wegnahm und die Handlung nach Umständen zusammenzog und fester gestaltete.

Der Einrichter des Stücks ist natürlich weit davon entfernt, zu meinen, daß damit die Schöpfung Shakespeare's verbessert worden; Alles, was er glaubt, ist, dieselbe der heutigen Bühne bequemer zurecht gelegt zu haben. Daß er das gerade jetzt that, geschah, weil er der Ansicht ist, daß in einer Zeit wie der unsrigen, wo die Neigung zu Wohlleben, sinnlichem Genuß und Materialismus wieder in hohem Grade vorherrschend geworden, eine Mahnung an alle die Laster und Gebrechen, die sich daraus zu entwickeln pflegen, von der Bühne herab dem Zuschauer vor die Seele zu führen nicht am unrechten Platze sein dürfte. — Sehe die deutsche Bühne zu, ob sie von dem Schauspiel in dieser Bearbeitung Gebrauch zu machen sich bemüßigt finden kann.»

Meines Wissens hat die deutsche Bühne dies nicht gethan. Mir ist wenigstens nicht bekannt, daß Wehl's Timon-Bearbeitung irgendwo zur Aufführung gekommen.

In obiger Vorbemerkung erwähnt Wehl auch des Zeitpunktes, in welchem, nach Tieck's Ansicht, der Timon entstanden sein muß. Gervinus bestätigt dessen Ansicht (Band 4, Seite 164): «Wir haben, so wenig wie für Coriolan, auch für die Entstehungszeit Timon's keinen bestimmten Fingerzeig; daß aber das Stück unter die spätesten Arbeiten des Dichters gehört, ist außer Zweifel. Es ist glaublich, daß es nicht lange nach Antonius geschrieben ist; denn in dessen Leben von Plutarch findet sich eine Stelle, die dem Dichter wohl den Anstoß zu dieser Arbeit gab. Antonius hatte sich nach der Schlacht bei Actium eine Weile aus Alexandrien entfernt und sich an der Meeresküste einsam aufgehalten, wo er, wie er sagte, Timon's Leben nachahmen wollte, da er dieselbe Undankbarkeit und Untreue der Freunde erfahren habe, Allen mißtraue und Alle hasse. An

diese Aeußerung ist eine kurze Notiz angeknüpft über Timon [1]), sein freundschaftliches Verhältniß zu Alcibiades, seinen Verkehr mit Apemantus, seinen Feigenbaum und zwei Grabschriften auf ihn. Welches Material dem Dichter außer diesen spärlichen Winken noch zu Gebote gestanden habe, weiß man nicht mit Sicherheit. Die ihm bekannte Novellensammlung von Paynter (*Palace of Pleasure*) bot ihm (I, 28) einiges Wenige. Wahrscheinlich war der Gegenstand schon früher mehrfach dramatisch behandelt. Ein solches höchst albernes Stück über Timon ist erhalten und von Dyce in den Schriften der Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben; benutzen konnte Shakespeare daraus so gut wie nichts, immerhin konnte er es gesehen und Einzelheiten, wie den Gedanken des Abschiedsbanketts und den treuen Hausmeister, daraus entlehnt haben. Mittelbar wenigstens könnte ihm Lucian's Timon bekannt gewesen sein; nicht allein das Aufgraben des Goldes, das Nachdrängen der Schmarotzer und ihre Abtreibung mit Würfen und Schlägen, auch der Zug von der Ausstattung seines Dieners, ja selbst einzelne Aehnlichkeiten der Bilder und Reden stoßen darin auf, die dies kaum bezweifeln lassen. Daß er ihn aber unmittelbar benutzt habe, daran läßt schon die Anwendung der römischen Namen zweifeln, die Shakespeare in jenem Falle wohl vermieden haben würde.»

Als Probe der Wehl'schen Bearbeitung sei hier, als eine der am meisten vom Original abweichenden Stellen, der Anfang des vierten Akts abgedruckt. Er enthält die an Stelle der gestrichenen Senatsscene eingeschalteten Auftritte:

Vor Timon's Hause.

Erster Auftritt.

Flavius, Timon's Diener.

Flavius. Gefährten, ach, was soll ich euch doch sagen?
Solch edler Herr verarmt, verloren Alles!
Kein Freund, der bei der Hand sein Schicksal faßt
Und mit ihm geht! Wie wir den Rücken wenden
Von dem Gefährten, den das Grab verschlang:
So schleichen vom begrabnen Glück sich alle
Die Freund', hinwerfend ihm die hohlen Schwüre,
Gleich leeren Beuteln; und sein armes Selbst,
Ein Bettler nur, der Luft anheim gefallen,
Mit seiner Krankheit, allvermiedner Armuth,
Geht nun, wie Schmach, allein. — Ihr guten Freunde,

[1]) Auch Eschenburg erwähnt ihrer auf Seite 393 im VII. Bande seines Shakespeare.

Hier theil' ich unter euch mein letztes Gut.
Laßt uns, wo wir uns sehn, um Timon's willen,
Kam'raden sein, die Häupter schütteln, sagen,
Als Grabgeläut' dem Glücke unsers Herrn:
«Wir kannten bess're Tage.» Jeder etwas.

(Er giebt ihnen Geld.)

Jetzt, Alle reicht die Hand. Und nun kein Wort!
So geh'n wir arm, doch reich an Kummer, fort.

(Die Diener gehen ab.)

Zweiter Auftritt.

Flavius (allein).

O, furchtbar Elend, das uns Pracht bereitet!
O, wer will wohl nach Glanz und Reichthum ringen,
Wenn sie uns hin zu Schmach und Armuth zwingen?
Wer nähme so die Pracht als Hohn? Wer lebte
Wohl gern in einem Traum der Freundschaft nur?
Ansehn und Pracht und Wohlstand zu besitzen,
Gemalt nur, so wie die geschminkten Freunde?
Du Redlicher, verarmt durch Herzensgüte,
Durch Mild' erwürgt! Wie ist Natur verdreht,
Wenn Allzugut als schlimmste Sünde steht.
Wer hilft durch Tugenden noch Andrer Nöthen,
Wenn sie nur Götter schaffen, Menschen tödten?
O, theurer Herr — gesegnet, um verflucht,
Reich, elend nur zu sein — dein groß Vermögen
Ist nun dein tiefstes Leid. Ach, güt'ger Herr!
Er brach in Wuth aus dem hartherz'gen Wohnsitz
Der vieh'schen Freunde. Nichts hat er bei sich
Zur Fristung und Erleicht'rung seines Lebens.
Ich will ihm nach und wo er ist, erforschen;
So gut ich kann, will ich für ihn noch schalten,
Was mir an Geld verblieb, für ihn verwalten. (Er will gehen.)
Was naht sich dort? Was für ein Aufzug?

Dritter Auftritt.

Flavius, Senator, Lucius, Lucullus.
Mehrere andere Freunde Timon's. Häscher.

Senator. Bleibe!
Verkünde, wo dein Herr, wo Timon weilt?

Flavius. Ich weiß es nicht. Er stürzte fort in Hast.
Nicht weiß ich seinen jetz'gen Aufenthalt.

Senator (zu den Häschern). Verfolgt ihn, sucht ihn auf, denn er soll sterben.
Den Tod hat ihm der hohe Rath erkannt
Auf mein' und dieser edlen Männer Klage.

Lucullus. Tod für die Schmach, die er uns angethan.

Die Anderen. Tod und Vernichtung ihm!
Flavius (für sich). Ihr ew'gen Götter!
Wo weilt er nur, und wo verberg ich ihn? (Ab.)

Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Alcibiades. Gefolge.

Alcibiades. Heil sei und Ehr' und Milde dem Senat!
Senator. Was wollt ihr, edler Alcibiades?
Alcibiades. Vor eure Tugend tret' ich als ein Fleh'nder;
Denn Mitleid ist die Tugend des Gesetzes,
Nur Tyrannei braucht es zur Grausamkeit.
Laßt Timon gehn, verfolgt den Armen nicht.
Das Unglück hat ihm Sinn und Herz verrückt.
Senator. Willst du die schnöde That beschönigen?
Alcibiades. Vor all' zu großer Härte will ich warnen.
Senator. Durch euch wird glorreich nicht ein hart Verschulden.
Sich rächen ist nicht Tapferkeit, nein, dulden.
Alcibiades. Der Zorn gehört wohl zu den größten Sünden;
Doch ist kein Mensch, der nie gezürnt, zu finden:
Wägt daran seine Schuld.
Senator. Ihr sprecht umsonst.
Alcibiades. Umsonst? Und alle Dienste, die er that,
Zu Lacedämon und Byzantium,
Sie könnten ihm das Leben nicht erkaufen?
Senator. Was meint ihr?
Alcibiades. Edlen Dienst hat er gethan,
Und manchen eurer Feind' im Feld getödtet;
Wie tapfer er noch kämpft' im letzten Treffen,
Das künden all' die Wunden, die er schlug.
Senator. Ja, ihr habt Recht, zu viele Wunden schlug er.
Ein Schwelger ist er: schon der eine Fehl
Ersäuft ihn, und raubt seinem Muth Besinnung.
Hätt' er nicht andre Feinde, der allein
Könnt' ihn besiegen schon. So viel ist wahr,
Sein Thun bringt Schande ihm und uns Gefahr.
Alle. Er sterbe!
Alcibiades. O, daß er im Krieg nicht fiel!
Nun wohl, wenn nicht um seiner Thaten willen,
Nehmt meine Thaten auch, vereint sie beide;
Und, da ich weiß, es lieb' euer würd'ges Alter
Die Sicherheit, verpfänd' ich meine Siege,
All' meinen Ruhm, damit er zahl' und zinse.
Verlangt Gesetz für diesen Fehl sein Leben,
Nun dann, im Krieg, in tapfern Schlachten sterb' er;
Ist Satzung herb', so ist der Krieg noch herber.

Senator. Wir stehn hier für's Gesetz: er stirbt; nichts weiter.

Alcibiades. Muß es denn sein? — Es muß nicht. Senatoren,
Ich bitt' euch sehr, erkennt mich wieder.

Senator. Wie?

Alcibiades. Ruft mich zurück in eu'r Gedächtniß.

Senator. Was?

Alcibiades. Gewiß, euer Alter hat mich ganz vergessen;
Weshalb sonst ständ' ich so verachtet hier,
Und säh' die kleine Gunst geweigert mir?
Das schmerzt die Wunden!

Senator. Haltet uns nicht auf.
Gesetz und Ordnung haben ihren Lauf.

(Alle ab, außer Alcibiades mit seinem Gefolge.)

Fünfter Auftritt.

Alcibiades, Gefolge.

Alcibiades. So werdet alt und greis nur; bis ihr wandelt
Gerippen gleich, verhaßt jedwedem Auge! etc.

Von sonstigen deutschen Bearbeitungen des Timon sind mir nur noch die jüngste, zur Zeit die Runde über die Bühne machende von Dr. Bulthaupt und meine eigene bekannt. Mir galt bei deren Anfertigung als erstes Gesetz: größtmögliche Pietät vor dem Original, wenigstens in so weit es sich um unbestrittten von Shakespeare selbst herrührende Theile handelt. Bei den anderen dagegen schienen mir kleine Aenderungen nicht nur erlaubt, sondern bisweilen sogar dringend geboten. Doch beschränkte ich mich im Allgemeinen auch hier auf Kürzungen und Verschmelzung von Scenen zur Vermeidung eines zu häufigen Dekorationswechsels.

Die einzige wesentlichere Abweichung, die ich mir gestattete, betrifft die bereits mehrfach erwähnte Senats-Scene. Hier ließ ich den Gegenstand der Berathung nicht eine Person betreffen, die ganz und gar nichts mit der Handlung des Dramas zu thun hat, sondern dadurch, daß ich Timon in Mitleidenschaft zog, suchte ich auch diese Scene zu einem integrierenden Theile des Ganzen zu machen. Ich lasse nämlich Alcibiades den Senat anflehen, seinem in momentane Geldverlegenheit gerathenen Freund Timon durch ein Darlehen aus dem Staatsschatz aufzuhelfen, und als die Senatoren fast einstimmig dies Gesuch abschlagen, geräth der jugendlich aufbrausende, ob solch schnöden Undanks empörte Alcibiades dermaßen in Zorn, daß er

racheschnaubend den Sitzungssaal verläßt. Für die hier nothwendig gewordenen Zusätze habe ich, so viel als irgend möglich, den Wortlaut theils gestrichenen Stellen des Timon, theils anderen Dichtungen Shakespeare's entnommen. Ob namentlich Letzteres erlaubt sei, darüber läßt sich rechten. Allein ich glaubte, im vorliegenden Falle aus der Noth eine Tugend zu machen.

Leider konnte ich es nicht gänzlich vermeiden, Eigenes hinzuzufügen. Auch gestattete ich mir in der Eintheilung der Akte kleine Abänderungen vorzunehmen, um die einzelnen Abschnitte der Handlung mehr zu konzentrieren.[1]) Ferner spielt in einer von mir verfaßten Variante der ganze letzte Akt, ohne Dekorationswechsel, im Walde; die Handlung selber aber hält sich getreu an's Original.

Die übrigen Aenderungen sind unwesentlicherer Natur. Nur einiger derselben sei flüchtig gedacht. Timon von Athen krankt, meiner Meinung nach, an demselben Uebel wie der König Lear. Die Titelhelden beider Tragödien provozieren selbst durch ihre jedes vernünftige Maß und Ziel überschreitende Handlungsweise das sie später ereilende Geschick. Ihr Unglück trifft sie verschuldet, und sie ernten nur die Früchte, die sie gesäet haben. In Betreff Lear's sagt man zwar hier und da, es habe in Shakespeare's künstlerischer Intention gelegen, durch das ungerechte, krankhaft überreizte Aufbrausen gegen die liebevollen, wenn auch, namentlich im Vergleich zu ihren heuchlerischen, überschwänglichen Schwestern, kühleren Gefühlsäußerungen Cordelia's die Katastrophe vorzubereiten, und es solle jenes thörichte Gebahren Lear's bereits die ersten Symptome des im Verlaufe des Stücks zum Ausbruch kommenden Wahnsinns andeuten: ich kann diese Auffassung nicht theilen. Aehnlich wie im Lear verhält es sich im Timon. Seine maßlose, unsinnige Verschwendung mußte ihn früher oder später zu Grunde richten. Er spendet seine Wohlthaten ohne Ansehung der Person, an Würdige und Unwürdige; er bleibt taub gegen die allerdings verbitterten, aber sehr wahren und richtigen Ermahnungen des Apemantus, und

[1]) Die älteren englischen Ausgaben weichen in dieser Beziehung von einander ab. So stimmt z. B. die Akteintheilung in der von Theobald herausgegebenen Ausgabe (London 1773) nicht mit der jetzt allgemein üblichen überein. Hier schließt u. A. der vierte Akt mit dem Abgang der Diebe und den Worten: *There is no time so miserable, but a man may be true.* Auch der Ort der Handlung ist in den älteren Ausgaben bisweilen verschieden angegeben; z. B. heißt es (II, 1) in der einen: *a room in a Senator's house,* und in einer andern: *a public place in the City.*

sein Ohr ist offen für alle die schalen, falschen Schmeicheleien der ihm hofierenden Schmarotzerbande. Dies schwächt von vorn herein die Sympathien des Zuschauers für ihn ab. Diesem Uebel möglichst abzuhelfen, entlehnte ich Raimund's vortrefflichem «Verschwender» das Motiv, daß er kurz zuvor eine Freudenbotschaft erhalten habe und unter deren berauschendem Einflusse handle. In jenem in seiner Art klassisch zu nennenden Zaubermärchen, dessen letzter Akt Stellen enthält, die eines Shakespeare würdig sind, ist eine Scene (II, 4), in welcher Flottwell, ein ähnlicher Charakter wie Timon zu Anfang der Tragödie, ebenfalls sein Gold maßlos verschleudert. Wonnetrunken über den Empfang eines Briefs, worin die heißersehnte Geliebte ihm verspricht, die Seine zu werden, ruft er den Bettler (den ihm von der Fee Cheristane bestellten Schutzgeist), den er kurz zuvor nur mit einigen Goldstücken beschenkt hatte, zurück und gibt ihm seine ganze, übervolle Börse mit den Worten:

> Ich hab' eine frohe Botschaft hier erhalten, und Flottwell kann sich nicht allein erfreuen. Verzeih', ich habe dich zu karg behandelt. Nimm diesen Beutel hier, auch diesen noch. Nimm Alles, was ich bei mir hab'. Was ich verschenken kann, hat eines Sandkorns Werth gegen den unendlichen Gewinn, der mir durch diesen Brief geworden ist.

Eine weitere kleine Aenderung von mir ist die, daß Timon beim Graben nach Wurzeln, statt auf einen Goldklumpen zu stoßen, was doch etwas sehr unwahrscheinlich ist und auf der Bühne leicht komisch wirken könnte, einen vergrabenen Schatz findet. [1])

Von den beiden Grabschriften behielt ich nur die eine bei, weil sie einander widersprechen. Während die eine den vorübergehenden Wanderer mahnt: «Forscht meinem Namen nicht!», benennt die andere eben diesen Namen: «Hier lieg ich, Timon.»

Große Sorgfalt verwendete ich auf die nothwendigen Kürzungen, um hier weder zu viel, noch zu wenig zu thun.

Als Probe meiner Bearbeitung diene die einzige freier behandelte Stelle: die Senatsscene. Sie ist quasi ein literarisches Potpourri, eine dramatische *Olla podrida.*

---

[1]) Eine ähnliche Aenderung hat auch Lindner gemacht, wie oben erwähnt; desgleichen Cumberland, wie wir weiter unten bei Besprechung der englischen Bearbeitungen sehen werden. Beides ward mir jedoch erst später bekannt.

Akt III. Scene 6.

Das Prytaneum.

(Der Senat ist versammelt.)

Die zwischen * bezeichneten Stellen sind aus Shakespeare entlehnt; alles Uebrige ist hinzugefügt.

Erster Senator. Und nun, ihr Herren, noch ein Bittgesuch:
Der edle Timon, dessen groß Verdienst
Uns allen zur Genüge ist bekannt,
Der auch dem Staate manchen Dienst geleistet —
*Wie tapfer kämpft' er noch im letzten Treffen,
Wie schlug er schwerer Wunden reiche Zahl —*[1])
Er fleht uns an, weil Ebb' in seiner Kasse,
Zu leih'n ihm eine größ're Summe Gelds.

Zweiter Senator. Ich bin dagegen! auf's Entschiedenste!
Das hieße müß'gen Schlemmern Vorschub leisten.

Dritter Senator. Ich pflicht' ihm bei. Ja, Timon ist Verschwender.

Vierter Senator. Ein Sybarit ist er.

Dritter Senator. Und wird es bleiben!

Zweiter Senator. Wenn ihm der Staat jetzt hilft, trägt Mitschuld er,
Und dann mit Recht trifft uns des Volkes Tadel.

Erster Senator. Er hat sein Unglück selbst verschuldet, ja!
Doch die Verschwendung, die so schwer er büßt,
Hat reichlichen Verdienst verschafft den Bürgern,
Und so gefördert unsrer Stadt Gedeihn.

Dritter Senator. Doch hat sein Lotterleben auch verführt
Zu Müßiggang und Ueppigkeit die Jugend,
Die nur zu gern dem schlimmen Beispiel folgt.

Erster Senator. *In solchem Fall, wie diesem, ziemt es nicht,
Daß jeder kleine Fehl bekrittelt werde.*[2])
In kurzer Frist wird seine Schuld er tilgen.

Zweiter Senator. Ich zweifle sehr daran.

Dritter Senator. Ich auch.

Vierter Senator. Auch ich.

Zweiter Senator. Am guten Willen wird es ihm nicht fehlen;
Doch ob er's kann, erscheint sehr fraglich mir.

Scene 7.

Die Vorigen. Alcibiades.

Alcibiades. *Heil, Ehr' und Milde wohne beim Senat!

Erster Senator. Was wollt ihr, Feldherr?

---

[1]) Aus Timon III, 5.

[2]) Aus Julius Cæsar IV, 3.

Alcibiades. Demüthig wend' ich mich an eure Tugend;
Denn Mitleid ist die Tugend des Gesetzes.*[1])
Ich hörte, daß ihr hier versammelt seid,
Um zu berathen Timon's Bittgesuch.
Ein warmer Anwalt für den armen Freund,
Eilt' schleunigst ich hierher, um euch zu bitten:
Bewilligt es! Ihr könnt, ihr dürft's nicht weigern!

Zweiter Senator. Sehr dreist erscheint mir's, so hereinzustürmen
Und die Berathung jäh zu unterbrechen.

Alcibiades. Verzeiht, ihr Herr'n, hier galt es rasches Handeln:
War eu'r Beschluß gefaßt, dann war's zu spät.
Der edle Timon ist mir lieb und werth,
Drum mach' ich seine Sache zu der meinen!

Dritter Senator. Er erntet nun die Saat, die er gesät.

Alcibiades. Wer kann sich rühmen, fehlerfrei zu sein?!
Seid, wie ihr groß seid, mildgesinnt und gut![1])
*Ihr seid nicht Holz, nicht Stein, ihr seid ja Menschen.
Ich habe weder Witz, noch Wort und Gaben,
Noch Kunst des Vortrags, noch die Macht der Rede.*[2])
Belehret durch die traurige Erfahrung,
Wird er sich ändern. Eure Pflicht ist es,
Zur Beß'rung freundlich ihm die Hand zu bieten.

Zweiter Senator. Nicht also! unsere Pflicht erheischt, daß wir
An's allgemeine Wohl der Bürger denken.
Der Einzelne, wer immer es auch sei,
Vor der Gesammtheit muß zurück er stehn.

Alcibiades. *Erwägt die Kriegsdienst', die er that, gedenkt
Der Wunden seines Körpers, die den Gräbern
Auf heil'gem Friedhof gleichen.

Dritter Senator. Dornenritze,
Narben zum Lachen nur!*[3])

Alcibiades (mit bitterer Ironie). So? meinet ihr?
Ihr freilich habt nicht deren Schmerz gefühlt!
*Doch wohl, ist's nicht um seiner Thaten willen,
Nehmt meine Thaten auch, vereint sie beide.
Und da ich weiß, es liebt euer würdig Alter
Die Sicherheit, verpfänd' ich meine Siege
Und meinen Ruhm, daß er euch zahlt und zinset.

Dritter Senator. Wir hüten das Gesetz.*[1])

Zweiter Senator. Das strenge Recht.

---

[1]) Aus Timon III, 5.
[2]) Aus Julius Cæsar III, 2.
[3]) Aus Coriolan III, 3.

Alcibiades. O hätt' ich Geld, mit Freuden gäb' ich's ihm!
*Wenn Alcibiades so geizig wird,
Daß er so lump'ge Pfennige den Freunden
Verschließt, dann rüstet eure Donnerkeile;
Zerschmettert ihn, ihr Götter!*[1])

Dritter Senator. Mäßigt euch!

Alcibiades. *Muß es denn sein? es muß nicht,*[2]) wahrlich nicht!
Seid ihr Athener? Nein! Ihr seid Barbaren!
Denn Bildung ist mit Milde stets gepaart.

Vierter Senator. Die größte Strenge thut hier dringend Noth.

Dritter Senator. *Es würde als ein Vorgang angeführt,
Und mancher Fehltritt nach demselben Beispiel
Griff' um sich in dem Staat: es kann nicht sein!*[3])

Alcibiades (immer heftiger). Pedantenweisheit! Zungendrescherei!
Wo es am Willen fehlt, macht Worte man.
*Ein Hund sein lieber und den Mond anbellen,
Als so ein Grieche!*[1])

Zweiter Senator. Feldherr, reizt uns nicht!

Alcibiades. *Eu'r Drohn hat keine Schrecken, Senatoren.
Ergrimmt, bis es euch birst, das stolze Herz!*[1])

Dritter Senator. Entweiht das würd'ge Prytaneum nicht
Durch niedres Schmähen: das beweiset nichts.

Zweiter Senator. Verliert kein weitres Wort: es ist umsonst.

Alcibiades (wild). Umsonst! umsonst! o hört es, ew'ge Götter!
*Und säßen in dem Blick euch tausend Tode,
Ich schleudre euch ins Angesicht das Wort:
Pfui! schämet euch! — und das mit einer Stimme,
So frei, als wenn ich bete.*[4])

Vierter Senator. Unerhört!

Alcibiades. Ihr Parasiten, *deren Gunst ich schätze,
Wie unbegrabner Menschen todt Gebein.
Das mir die Luft verdirbt,*[4]) weh über euch!

Zweiter Senator. Nicht weiter!

Dritter Senator. Haltet ein!

Alcibiades. Ihr hohen Götter,
Beschützt Athen, *gebt seinen Richterstühlen
Nur würd'ge Männer! Pflanzt uns Liebe ein!*[4])

Zweiter Senator. Beleidigt ist in uns die Republik.

---

[1]) Aus Julius Cæsar IV, 3.
[2]) Aus Timon III, 5.
[3]) Aus dem Kaufmann von Venedig IV, 1.
[4]) Aus Coriolan III, 8.

Alcibiades. *O Urtheil, du entflohst zum blöden Vieh,
Der Mensch ward unvernünftig! [1])

Dritter Senator. Lästerzunge!

Zweiter Senator. Nun ist's genug! *Ihr trotzet unserm Zorn?
Er macht nicht viele Worte, doch gewicht'ge:
Ihr seid verbannt auf ewig!

Alcibiades. Ich verbannt!
Verbannt erst eure Thorheit, euren Wucher,
Der den Senat entehrt!* [2]) Schmarotzerbrut!

Dritter Senator. *Wenn nach zwei Tagen euch Athen noch birgt,
Erwartet härt're Strafe.*[2])

Zweiter Senator. Fürchtet sie!

Erster Senator. Die Sitzung ist geschlossen. (Alle stehn auf.) Gehen wir!
Nicht Segen bringt's, zu weilen länger hier.

(Die Senatoren ab.)

Scene 7.

Alcibiades (allein).

u. s. w.

Als ich vor Jahren, angespornt durch den oben angeführten Schiller'schen Panegyrikus, meine Arbeit begann, hatte ich noch keine Kenntniß von dem Vorhandensein irgend einer Konkurrenzbearbeitung, und ich wiegte mich in dem holden Wahne, der Erste und Einzige zu sein. Ich war mir von vornherein vollständig klar darüber, daß Timon niemals ein sogenanntes Kassenstück werden könne (von allem Anderen abgesehen, schon wegen des beinahe gänzlichen Mangels an weiblichen Rollen), und daß seine eventuellen Aufführungen nur spärlich besucht sein würden. Timon von Athen gehört zu denjenigen Stücken, die, um mit Hamlet zu reden, «Kaviar für das Volk» sind. In Folge dessen können sich überhaupt auch nur Bühnen ersten Ranges den Luxus der Aufführung dieser Tragödie gestatten, Bühnen, die so gestellt sind, daß sie ausnahmsweise nicht einmal auf die Tageskosten zu kommen brauchen. Für solche aber ist es eine Ehrenpflicht, derartige Dichtungen zur Aufführung zu bringen. Hierdurch ist ihren Leitern Gelegenheit geboten, so manche Scharte auszuwetzen für die Vorführung banaler Machwerke, die sie, gegen ihre bessere Ueberzeugung, nothgedrungen ab und zu bringen müssen,

---

[1]) Aus Julius Cæsar III, 2.
[2]) Aus Timon III, 5.

um möglichst allen Geschmacksrichtungen Rechnung zu tragen.[1]) Da heißt es aber — und das ist allerdings sehr schwierig — die goldene Mittelstraße einhalten, nach allen Richtungen hin kleine Konzessionen machen, aber dabei nie das *noblesse oblige* vergessen; denn es ist und bleibt ewig richtig, was Schiller in der seiner Braut von Messina vorausgeschickten Abhandlung: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie, sagt: «Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat. Der Dichter, hört man einwenden, hat gut nach einem Ideal arbeiten, der Kunstrichter hat gut nach Ideen urtheilen; die bedingte, beschränkte, ausübende Kunst ruht auf dem Bedürfniß. Der Unternehmer will bestehen, der Schauspieler will sich zeigen, der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung gesetzt sein. Das Vergnügen sucht er und ist unzufrieden, wenn man ihm da eine Anstrengung zumuthet, wo er ein Spiel und eine Erholung erwartet. Aber, indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.»

---

[1]) Goethe schreibt (Weimarisches Theater, Februar 1802; in der 40bändigen Cotta'schen Ausgabe seiner sämmtlichen Werke, Band 35, Seite 340): «Das Theater ist eins der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille übrig bleibt. Indessen versagen in diesem Strome und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hülfe, sobald man fest auf denselben beharret und die Gelegenheit zu nützen weiß, sie in Ausübung zu setzen.»

Schreiber dieses Aufsatzes hatte mit seiner Bearbeitung noch weniger Glück, als seine Vorgänger: diese, mit Ausnahme von Wehl, brachten die ihrigen wenigstens zur Aufführung, während das ihm, trotz der größten Bemühungen, nie gelungen ist. Seine Bühneneinrichtung ward in den meisten Fällen nicht einmal einer Lektüre gewürdigt, sondern rundweg abgelehnt. Nichtsdestoweniger hält Verfasser, trotz aller bisher gemachten ungünstigen Erfahrungen, den Timon für theatralisch lebensfähiger, als so manches andere Kindlein der Shakespeare'schen Muse, das sich Eingang auf die deutsche Bühne zu verschaffen wußte, wie z. B. Cymbeline (in der Bearbeitung von Alfred v. Wolzogen am Münchener, in einer anderen von Heinrich Bulthaupt am Berliner und Dresdener Hoftheater), Verlorene Liebesmüh' (in der Bearbeitung von Rudolf Genée am Münchener Hoftheater), Perikles (in der Bearbeitung von Ernst Possart, mit Musik von Karl v. Perfall, am Münchener Hoftheater) u. a. m. Selbst die Aufführung des von Dingelstedt zuerst in Weimar, dann am Hofburgtheater in Wien in Scene gesetzten vollständigen Cyklus der sogenannten Königsdramen, die auch die Runde über viele andere Bühnen machten, scheint ihm kein sonderlich glückliches Experiment zu sein, obgleich kein Geringerer als Schiller es war, dem die Priorität dieses Gedankens gebührt.

Ein neueste Timon-Dichtung[1]) ist die von Herrn Professor Dr. Heinrich Bulthaupt in Bremen. Dieser hat bereits den Schiller'schen Maltheser-Entwurf zu einer Tragödie ausgearbeitet, die manche Schönheiten enthält und mit verdientem Beifall an verschiedenen Orten aufgeführt worden ist, sowie einige lobenswerthe Original-Dramen und Libretti geschaffen, außerdem sich als Literarhistoriker und gewiegter Kritiker einen geachteten und gefürchteten Namen gemacht. Nicht gleiches Lob kann man seiner Umdichtung des Shakespeare'schen Dramas spenden: sie muß leider als eine gründlich verunglückte bezeichnet werden.

Die Bulthaupt'sche Tragödie hatte — der Wahrheit die Ehre — bei ihrer ersten Aufführung am königlichen Hof- und Nationaltheater in München am 12. November 1892 einen unbestrittenen äußeren Erfolg (der Dichter wurde wiederholt gerufen), wie ich aus eigener Anschauung berichten kann; an den anderen Orten gleichfalls, nach den mir vorliegenden Zeitungsberichten — aber fast die gesammte

[1]) «Tragödie in fünf Akten nach der Shakespeare zugeschriebenen Dichtung neugestaltet von Heinrich Bulthaupt» betitelt sie der Verfasser auf dem Theaterzettel.

bessere Kritik, so weit mir dieselbe bekannt ist, verhielt sich durchweg mehr oder weniger ablehnend. Auch im vorigen Shakespeare-Jahrbuche ist eine eingehende und nicht gerade günstige Kritik dieser Bearbeitung veröffentlicht worden, weshalb ich mich aller weiteren Bemerkungen über dieselbe enthalten kann.

Gehen wir nunmehr zu den ausländischen Bühnenaufführungen des Timon über, zunächst zu denen in England.

Am schwersten haben sich wohl die eigenen Landsleute an dem Dichter versündigt; sie leisteten in der Verballhornung dieser Tragödie das Großartigste. Von zwei englischen Bearbeitungen besitzen wir Kenntniß. Die erste rührt von Thomas Shadwell her, dem gekrönten Dichter König Wilhelms III. und Drydens eifersüchtigem Nebenbuhler. Seine im Jahre 1678 erschienene Umdichtung führte den Titel: *The Historie of Timon of Athens, the Man-Hater, as it is acted at the Duke's Theatre, made into a Play.* Eschenburg, nächst Wieland der erste deutsche Übersetzer Shakespeare's,[1]) sagt hierüber: »In der Zueignungsschrift an den Herzog von Buckingham läßt Shadwell dem Shakespeare'schen Stücke alle Gerechtigkeit widerfahren; nur glaubt er mit Wahrheit sagen zu können, er habe es erst, wie auch auf dem Titel steht, zu einem Schauspiel gemacht. Vermuthlich soll das so viel heißen, er habe die Regelmäßigkeit dieses Stückes vermehrt und die Vorstellung desselben erleichtert. Und im Epilog nennt er es ein Pfropfreis, auf Shakespeare's Stamm geimpft, und erwartet wegen des Antheils, den dieser Dichter daran hat, Verzeihung für das Uebrige.» Höchst naiv, in der That! Gemahnt dies nicht an den Wettstreit des Marsyas mit Apollo? Auch an das bekannte Schiller'sche Distichon wird man durch diese Worte Shadwell's erinnert:

Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung
Setzt! Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun.

Eschenburg fährt fort: «Unstreitig stechen auch die darin vorkommenden Stellen des älteren Dichters gar sehr von den Zusätzen und Veränderungeu des neuen hervor. Diese Veränderungen findet man fast in jeder Scene.»

Die wichtigste dieser Abweichungen vom Originale ist unbedingt die, daß, dem Geiste der ganzen Dichtung diametral zuwider-

[1]) Diese wortgetreue Uebersetzung, in Prosa, kann Jedermann, namentlich aber dem Schauspieler zum Studium seiner Rollen, nicht warm genug empfohlen werden.

laufend, Timon in der Neugestaltung — verliebt ist. Der Bearbeiter scheint von der irrigen, auch noch heute vielfach getheilten Ansicht auszugehen, ohne Liebe sei eine Bühnendichtung unmöglich. Timon's Neigung ist getheilt zwischen Evandra und Melissa. Die letztere will er heirathen und giebt ihr zu Ehren ein glänzendes Gastmahl. Bei diesem erscheint Evandra mit einem Gefolge verlarvter Genossinnen, und der Dichter schaltet hier ein Zwischenspiel, eine Maskerade von Schäfern und Nymphen, ein, die das Lob der Liebe singen, und von Mänaden und Aegipanen, die Gott Bacchus und seine Gaben erheben und mit jenen im Gesang abwechseln. Zuletzt erscheinen Cupido und Bacchus selbst, entscheiden den Rangstreit und erklären sich für vereinte Beherrscher des menschlichen Geschlechts. Später findet Evandra Gelegenheit, sich dem Timon zu entdecken. Sie macht ihm Vorwürfe über seine Untreue und thut, als wolle sie sich das Leben nehmen. Timon's Liebe wird hiedurch wieder angefacht, und er erneuert ihr seine Schwüre ewiger Treue. Melissa verläßt den in Armuth gerathenen Timon und kehrt zu ihrem früheren Liebhaber Alcibiades zurück. Die ehemaligen Freunde Timon's sind jetzt kalt und fremd gegen ihn. Evandra allein bleibt ihm getreu und richtet ihn auf in seiner Niedergeschlagenheit. Sie bietet ihm ihr Vermögen an zur Tilgung seiner Schulden und ihre Gesellschaft in seiner künftigen Einsamkeit. Timon wird von ihrer Großmuth gerührt, weigert sich aber, ihr Anerbieten anzunehnen. Sie folgt ihm dessen ungeachtet in die Wildniß, droht abermals, sich zu tödten, wenn er sie nicht bei sich behalten will, und theilt ohne Murren Noth und Entbehrung mit ihm. Melissa, angelockt durch das Gerücht von Timon's ausgegrabenen Schätzen, kommt wieder zu ihm, um ihn nach Athen zurückzuführen; er weist sie jedoch mit den bittersten Vorwürfen von sich. Timon unterliegt endlich der Last seines Ungemachs und stirbt, auf's zärtlichste Abschied nehmend von seiner geliebten Evandra. Diese will auch den Tod mit ihm theilen und ersticht sich. Melissa wird von Alcibiades, als er ihre Falschheit entdeckt, verstoßen.

Auf die übrigen Aenderungen Shadwell's des Näheren einzugehn, würde zu weit führen.

Eine andere englische Umdichtung des Timon existiert von Cumberland. In Deutschland ist derselbe durch sein fünfaktiges Schauspiel «Der Jude»[1]) auch in weiteren Kreisen bekannt. Dieses

---

[1]) Erschienen in Reclam's Universalbibliothek, Nr. 142.

war noch vor wenigen Jahrzehnten ein beliebtes Repertoirstück unserer Bühnen[1]).

Cumberlands Nachdichtung des Timon wurde im Jahre 1771 zum ersten Male im königlichen Drury-Lane-Theater in London gegeben. Sie ist bedeutend besser als die Shadwell'sche. Der Autor wünscht in dem Vorberichte seiner im Druck erschienenen Bearbeitung, «daß er das Stück mit weniger Gewaltthätigkeit gegen dessen Verfasser hätte auf die Bühne bringen können und mit minderer Verantwortlichkeit auf seiner Seite.» Diese Gewaltthätigkeit ist jedoch in Wirklichkeit nicht so groß. Das Meiste ist aus dem Original beibehalten, und die hinzugesetzten Zeilen sind besonders bezeichnet, so daß der Antheil eines jeden der beiden Dichter genau abgegrenzt ist und auf den ersten Blick in's Auge fällt. Cumberland versteht weit besser, als Shadwell, die Kunst, sich in den Geist seines Originals hineinzudenken, und seine Schreibart, Auswüchse der Phantasie und Deklamation abgerechnet, sticht nicht so sehr von der Shakespeare'schen ab. Der Hauptzusatz, den er gemacht hat, ist die Rolle der Evanthe, einer Tochter Timon's, die von Alcibiades geliebt wird und um welche sich auch Lucius bewirbt, der aber nach Timon's unglücklicher Katastrophe, gleich dessen übrigen falschen Freunden, ihn schnöde verläßt. Evanthe geräth über das Unglück ihres Vaters in große Bekümmerniß. Sie versucht Alles, ihm zu helfen: sie giebt ihre Kostbarkeiten dahin und will ihm in die Wildniß, wohin er geflohen, nachfolgen. Sie wird von den Senatoren zurückgehalten, die sie um ihre Fürsprache bei Alcibiades, der Athen zu zerstören gedroht hat, anflehen. Sie läßt sich auch dazu bewegen, nachdem sie zuvor gewisse Bedingungen zu Gunsten ihres Vaters gestellt hat. Das Geld, das Timon beim Umgraben der Erde findet, ist der Schatz, den Lucullus, einer von Timon's ehemaligen Schmeichlern und Schmarotzern, zur Sicherheit vor dem Feinde eingescharrt hat. Auch die Schätze des Lucius werden den plündernden Kriegern zur Beute, denen Alcibiades dazu Befehl gegeben hat. Den Schluß hat Cumberland folgendermaßen geändert. Die Bühne stellt eine wilde Gegend dar mit den Trümmern eine Faunentempels. Timon wird im Hintergrunde von Flavius hereingeführt, während vorn Evanthe auftritt. Sie betrachtet eine Zeit lang in stummer Trauer den abgehärmten Vater; dann, indem dieser langsam vorwärts kommt, bricht sie in

---

[1]) Lange Jahre hindurch gastierten verschiedene unserer ersten Schauspieler mit Vorliebe in der Rolle des «Schewa»; so namentlich Döring.

lautes Klagen und Jammern aus. Sie sucht ihm Trost zuzusprechen und seine Todesgedanken zu verscheuchen. Sie fleht ihn an, seinen Menschenhaß zu überwinden und Friede zu schließen mit der reuigen Welt. Umsonst! Timon will sterben: er betrachtet den Tod als einen Erlöser von seinen Leiden. Alcibiades erscheint und überbringt die Botschaft, der Senat von Athen, von Reue und Beschämung durchdrungen, sei unterwegs, Timon um seine Rückkehr in die Vaterstadt zu bitten. Doch dieser beharrt bei seinem Vorsatz. Er vereinigt die beiden Liebenden (Alcibiades und Evanthe) und giebt ihnen sterbend seinen Segen.

Gervinus (a. a. O., Seite 179) sagt über diese beiden Bearbeitungen: «Thörichte Ueberarbeiter haben später den Timon abscheulich zugerichtet. Shadwell gab dem Timon eine Geliebte, die ihn nicht verläßt: eine Entwurzlung des Charakters. Cumberland gab ihm eine Tochter, die er also um Vermögen und Subsistenz bringt: ein Leichtsinn, der das Edle in dem Charakter vertilgt.»

Ebenso verdammend lautet das Urtheil Schlegel's: Was er (a. a. O., Seite 22) von den englischen Kritikern und Kommentatoren Shakespeare's sagt, paßt auch vollständig auf dessen englische Bearbeiter: »Sie scheinen mir nur stammelnde Dolmetscher jener allgemeinen, an Vergötterung grenzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu sein. Es mag in England auch Leute geben, die ebenso denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakespeare im Verhältniß zu seinen Auslegern als den Actäon geschildert, der von seinen eigenen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die kläffende Lyciska bezeichnet.«

Franz Horn ist der Dritte im Bunde, der erbarmungslos den Stab bricht über jene beiden verketzerten Umdichtungen des Timon. Er sagt in seinen Shakespeare-Erläuterungen[1]): «Thomas Shadwell, dem doch das Verständniß so nahe lag, da er Shakespeare's Werk vor sich hatte, beging die Sünde, indem er das Vortreffliche verbessern wollte, das ganze Bild zu verderben. Er scheint selbst nicht zu wissen, soll er Shakespeare lieben oder nicht: denn bald erhebt er sich eitel über ihn und spricht, durch seine Zusätze und Auslassungen habe er erst den Timon zu einem Schauspiele gemacht; bald bittet er deshalb demüthig um Nachsicht und Gnade, da er ja doch noch Manches Shakespeare'sche beibehalten habe, woran man sich ja halten könne. Uebrigens ist der Unwerth seiner Zusätze bekannt genug,

[1]) Shakespeare's Schauspiele, erläutert von Franz Horn. Leipzig 1831. 3. Theil. S. 271.

und sein verliebter (!) Timon ist noch bei weitem wirkungsloser als ein verliebter Hippolytus, da es ihm an aller inneren Wahrheit gebricht.

Besser ist der Gedanke Cumberland's, dem Timon eine Tochter zu geben; doch ist die Ausführung mit ganz gewöhnlichen Pinselstrichen und verwaschenen Farben vollführt. Dieser Menschenfeind ist ein Mann von sehr geringer Kraft, der einige Zeit sehr thörichter Weise auf die Menschen geflucht hat und bald darauf seine unsittliche Exaltation mit schwacher Wehmuth und Zerknicktheit bezahlen muß. Cumberland lebte bekanntlich in einer Zeit, in welcher man häufig den naiven Ausdruck hörte: «Ich kann diese Sache nicht recht klein kriegen», während man den naheliegenden guten Rath, sie groß zu lassen, nicht befolgen wollte. So umging er denn die Shakespeare'sche Alpe und legte sich, zu eigenem und der Gleichgesinnten Behuf, ein gutes — Schlammbad an, dem er, wunderlich genug, den Namen Timon gab.»

K. Elze erwähnt noch einer weiteren Bearbeitung von George Lamb (1806) in der Einleitung zum Timon in der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen Ausgabe.

So viel über den Timon auf der englischen Bühne. Auch mit einer gänzlich frei behandelten französischen Nachahmung der Tragödie macht uns Eschenburg bekannt. Ueber diese schreibt er: »In einer ganz verschiedenen Manier hat Delisle dieses Subjekt für das Italienische Theater zu Paris bearbeitet nnd ein Lustpiel mit Prolog, Gesang, Tänzen, allegorischen Personen und Harlekin daraus gemacht.[1]) In seiner Gattung hat dies Stück unstreitig viel Verdienst, viel glückliche Erfindung und komischen Witz; aber eben der Verschiedenheit seiner Gattung wegen verträgt es keine Zusammenhaltung mit dem Shakespeare'schem Trauerspiele. Nur ein paar Worte von dem Inhalte. Timon eröffnet den Prolog[2]) mit einem unzufriedenen Murren wider die Götter. Mercur erscheint nnd vernimmt den Grund seiner Klagen. Timon kann kein Geschöpf mehr um sich leiden, als seinen Esel, und wünscht diesem nur menschliche Stimme und Gestalt. Seine Bitte wird gewährt, und der Esel erscheint in der Gestalt Harlekins. Mercur selbst nimmt die Larve eines Frauenzimmers,

---

[1]) *Timon le Misanthrope, comédie en trois actes, précedée d'un prologue, par le Sieur D***. à la Haye 1723.* Der Autor ist Louis François de la Drévetière de l' Isle, gestorben 1756. Es existieren von dem Stücke auch eine deutsche und eine englische Uebersetzung.

[2]) Das französische Wort *Prologue* ist in diesem Falle richtiger mit «Vorspiel» zu übersetzen.

Aspasia, an und unterrichtet die Eucharis, Timon's Geliebte, in der besten Art, ihn zu gewinnen, nämlich durch Annehmung seiner feindseligen Laune. Es gelingt ihr durch dies Mittel, den Timon aufs neue in sich verliebt zu machen. Harlekin wird von der verkleideten Aspasia überredet, seinen Herrn zu bestehlen, und die personifizierten Leidenschaften, die den ersten Akt mit Gesang und Tanz beschließen, ermuntern ihn noch mehr dazu. Im zweiten Akt wird Timon bestohlen; der übrige Theil besteht meistens aus einer langen episodischen Scene zwischen Harlekin und Sokrates und schließt mit einem Ballet von Schmeichlern. Im dritten Akte hat Aspasia dem Harlekin seine Schätze wieder geraubt. Sie erscheint bald darauf in ihrer wahren Gestalt als Mercur, um den Timon von der Thorheit seines Menschenhasses zu belehren, ihn wieder glücklich zu machen und ihn mit der Eucharis im Namen der Götter zu verbinden. Ein Tanz der Wahrheiten und ein Selbstgespräch Harlekins schließen das ganze Schauspiel.»

Auch Lessing erwähnt, wenn auch nur flüchtig, dieses französischen Timon im achtzehnten Stücke seiner «Hamburger Dramaturgie» (vom 30. Juni 1767).

Resumieren wir das Gesagte, so finden wir, daß sämmtliche bis jetzt aufgeführten Bearbeitungen des Timon dem Schauspiele allzu sehr ins Fleisch schneiden. Das Original überragt sie alle bei Weitem. Es dürfte sich deshalb schon der Mühe verlohnen, der ursprünglichen Dichtung, nur mit den allernothwendigsten Kürzungen und Aenderungen, noch ein weiteres Mal auf die Bühne zu verhelfen. Man wage den Versuch! Das walte Apollo Musagetes!!

Zum Schluß sei Allen, welche die Shakespeare'sche Dichtung in ihrer ursprünglichen, unverfälschten Gestalt im Deutschen lesen wollen, die meisterhafte Uebersetzung von Paul Heyse (in der von Bodenstedt herausgegebenen Gesammtausgabe der Shakespeare'schen dramatischen Werke) aufs wärmste empfohlen, während vor der Tieck'schen wohlmeinend gewarnt wird. Diese, nicht von Ludwig Tieck selbst, sondern *de facto* von seiner Tochter Dorothea gefertigte und vom Herrn Papa vermuthlich nur flüchtig retouchierte Uebertragung läßt manches zu wünschen übrig. Sie verdankt ihren Ruhm der Flagge «Schlegel-Tieck», unter welcher sie segelt[1]), und in der

[1]) Auch von der Uebersetzung des Grafen Baudissin wurde Einiges benutzt. Ueber die Art des gemeinschaftlichen Arbeitens wie über die Grundsätze, welche dabei zu beobachten waren, spricht Tieck sich in dem den letzten Band begleitenden «Nachwort» aus. Näheres hierüber bei Rudolph Genée, a. a. O. S. 317 und 318.

That verdienen ja auch die meisten Stücke in der von diesen beiden Dichtern veranstalteten Ausgabe mit Recht die höchste Anerkennung, namentlich die sämmtlichen von Schlegel übersetzten. Einige davon sind geradezu mustergültig zu nennen.

Von Uebersetzungen des Timon existieren (in chronologischer Reihenfolge):

Timon von Athen (1763 in «Shakespeare's Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland.» Mit Königl. Poln. und Chur-Fürstl. allergn. Privileg. Zürich bei Orell, Geßner u. Comp.) [1]

Timon von Athen (1777 in «William Shakespeare's Schauspiele. Neue Ausgabe von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig.» Zürich bei Orell, Geßner, Füßli und Comp. Die «neue verbesserte Auflage», Mannheim, ist ein Nachdruck, die «Verbesserungen» sind eigentlich nur Veränderungen.)

Timon von Athen (1825 in «Shakespeare's dramatische Werke», übersetzt und erläutert von Joh. Wilh. Otto Benda, Kgl. Preuß. Regierungsrath.» Leipzig bei G. J. Göschen.)

Timon von Athen (1818 in «Shakespeare's Schauspiele übersetzt von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich und Abraham Voß.» Leipzig, Brockhaus 1818—1829.)

Timon von Athen (1821, neu übersetzt von G. Regis. Zwickau. 1821. In der Taschenbibliothek ausländischer Klassiker. Siehe das Jahr 1836.)

[1]) Wieland schrieb später, als Eschenburg seine Uebersetzung des vollständigen Shakespeare in «neuer verbesserter Auflage» ankündigte: «Der Verbesserer wird nur zu manche Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht gut ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu polieren und zu ergänzen finden. . . Mein Vorsatz, als ich in dieser mühsamen Uebersetzung Erholung von noch mühsamern Geschäften suchte, war, meinen Autor mit allen seinen Fehlern zu übersetzen; und dies um so mehr, weil mir däuchte, daß sehr oft seine Fehler eine Art von Schönheiten sind. Verschönern ist keine so große Kunst, als sich Einige einbilden; und sehr oft würde mich eine Stelle, über welcher ich Stunden lang brütete, nur einen Augenblick gekostet haben, wenn ich den Shakespeare hätte reden lassen wollen, wie er selbst vielleicht sich ausgedrückt hätte, wenn er Garrick's Zeitgenosse gewesen wäre.» — Der Passus vom «Verschönern» dürfte doch einige Modifikationen erleiden.

Timon von Athen (1824 in «Shakespeare's sämmtliche Schauspiele, frei bearbeitet von Meyer. Gotha, Hennings'sche Buchhandlung.» Eine ganz willkürliche Bearbeitung der Shakespeare'schen Stücke mit Aenderungen im Dialog, eigenen Zuthaten und Veränderungen im dramatischen Scenenbau. Meyer übersetzte nur die ersten 11 und das 14. Bändchen. Alle anderen Stücke wurden dann unter Aufsicht von Heinrich Döring übertragen und der Titel der Ausgabe abgeändert in: «frei bearbeitet von Mehreren und herausgegeben von Meyer.»)

Timon von Athen (1825 in «William Shakespeare's sämmtliche dramatische Werke, übersetzt und erläutert im Metrum des Originals.» Druck und Verlag von J. P. Sollinger. Der Timon ist übersetzt von Franz von Hermannsthal.)

Timon von Athen (1825, 1830—1833 in «Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. Berlin bei Reimer.» — Neuerdings erschien hiervon, um Shakespeare immer weitere Verbreitung zu verschaffen, eine Volksausgabe in einem Band zu dem Spottpreise von drei Mark incl. Einband.)

Timon von Athen (1827 in «Shakespeare's dramatische Werke, Stuttgart bei A. F. Macklot.» Sie enthält nur verschiedene bereits erschienene Uebersetzungen.)

Timon von Athen (1836 in «W. Shakespeare's sämmtliche Werke in Einem Band. Im Verein mit Mehreren übersetzt und herausgegeben von Julius Körner. Schneeberg, Karl Schumann, und Wien, Gerold'sche Buchhandlung.» Die Uebersetzung des Timon ist von G. Regis. Siehe das Jahr 1821.)

Timon von Athen (1836 «Shakespeare's dramatische Werke», Leipzig, G. Wigand, später Berlin, Kleemann. Timon von Ernst Ortlepp.)

Timon von Athen (1838 «Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von Ernst Ortlepp.» Stuttgart, Scheible, Rieger und Sattler. Vergl. vorstehende Uebersetzung.)

Timon von Athen (1843 «William Shakespeare's Schauspiele, übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moritz Rapp.» Stuttgart, Metzler.)

Timon von Athen (1865 in «Shakespeare's sämmtliche Werke. Deutsche Volks-Ausgabe. Neu durchgesehen und herausgegeben von Moltke.» Leipzig.)

Timon von Athen (1865—1867 in «Shakespeare's dramatische Werke und Sonette, in neuen Originalübersetzungen von Fr. Dingelstedt, W. Jordan,» etc. Hildburghausen, Bibliographisches Institut.)

Timon von Athen (1867 in «William Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, Ferd. Freiligrath, Otto Gildemeister, Paul Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von Nic. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Fr. Bodenstedt.» Leipzig, Brockhaus. — Die in dieser Ausgabe enthaltene Uebersetzung stammt aus der Feder von Paul Heyse und ist, meiner Meinung nach, weitaus die beste.)

Timon von Athen (1867 in «Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von Aug. Wilh. Schlegel und Ludwig Tieck revidiert und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaktion von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.» Berlin, G. Reimer. Timon: bearbeitet, eingeleitet und erläutert von K. Elze.)

Das schöne Mädchen von Bristol.

Ein englisches Drama aus Shakespeare's Zeit, übersetzt von
Ludwig Tieck,
herausgegeben von **Johannes Bolte.**

Einleitung.

Unter den Uebersetzungen englischer Dramen, die Tieck für den dritten Band seiner Vorschule Shakespeare's bestimmte, nimmt das Schöne Mädchen von Bristol die zweite Stelle ein. Die größere literarische Bedeutung des Mucedorus und des Niemand und Jemand möge es rechtfertigen, daß ich in der Reihenfolge der Veröffentlichung [1]) diesem Stücke den letzten Platz anweise. Denn während jene beiden Komödien nicht nur bei dem englischen Publikum Beliebtheit errangen, sondern auch in Deutschland durch die den Kontinent bereisenden englischen Schauspielertruppen übertragen und verbreitet, ja auch von niederländischen Dichtern bearbeitet wurden, hat das Schöne Mädchen von Bristol, soweit ich sehe, weder unter den Zeitgenossen Shakespeare's noch unter den Literarhistorikern des 19. Jahrhunderts Bewunderer gefunden; unter den letzteren sind sogar J. Payne Collier und A. H. Bullen die einzigen, die sich darüber äußern.

Der englische Text ist 1605 anonym erschienen und seither nicht wieder abgedruckt worden:

> *The Faire Maide of Bristow. As it was plaide at Hampton before the King and Queene's most excellent Majesties. Printed at London for Thomas Panyer, and are to be solde at his shop, at the entrance into the Exchange. 1605. 4°.*

---

[1]) Der Mucedorus ist als besondres Bändchen 1893 zu Berlin bei W. Gronau erschienen, der Niemand und Jemand in diesem Jahrbuche XXIX, 4—91.

Ich benutze die im Berliner Mscr. germ. fol. 835, Bl. 27a enthaltene Abschrift, die Tieck 1817 für sich im Britischen Museum anfertigen ließ. Den Gang der Handlung soll uns eine kurze Inhaltsangabe vergegenwärtigen:

1. Akt. Sc. 1. In Bristol feiert Sir Gottfried den Geburtstag seiner Tochter, der schönen Anabella, durch ein Fest. Der Weiberfeind Vallenger folgt widerwillig der Aufforderung ihres Verlobten, seines Freundes Challener, am Tanze theilzunehmen, und entbrennt alsbald in leidenschaftlicher Liebe zu Anabella. — 2. Challener, dem dies nicht verborgen bleibt, stellt ihn auf der Straße darüber zur Rede; der Wortwechsel endet mit einem Zweikampfe, bei dem Challener seinen Freund verwundet. Vallenger ruft um Hilfe und verleumdet den entfliehenden Gegner vor dem herzueilenden Sir Gottfried, indem er als Ursache des Streites beschimpfende Aeußerungen Challener's über Anabella angiebt. Er wird in Sir Gottfried's Haus getragen. — 3. Der Dichter versetzt uns nach London und zeigt uns einen in die Netze einer Buhlerin Florence verstrickten jungen Edelmann, Sentloe mit Namen, den sein Freund Harbert vergeblich durch wohlgemeinte Warnungen zu retten trachtet. Sentloe reist mit Florence nach Bristol ab.

2. Akt. Sc. 1. Vallenger's Werbung um Anabella wird von den Eltern und ihr angenommen. — 2. Der nach London geflüchtete Challener erhält durch einen Bristoler Bekannten Nachricht von dieser Verlobung und beschließt, als italienischer Arzt verkappt heimzukehren. — 3. Harbert sucht gleichfalls verkleidet bei dem in Bristol angelangten Sentloe unter dem Namen Plump Dienste. Sentloe und Florence werden durch Sir Gottfried's Diener zur Hochzeit seiner Tochter geladen.

3. Akt. Sc. 1. Die Hochzeitsgäste treffen ein. Der biedere Charakter des alten Vallenger, der den als Doktor verkleideten Challener, ohne von seinem wahren Stande Ahnung zu haben, mitbringt, tritt in starken Kontrast zu seinem flatterhaften Sohne. Dieser wird beim ersten Anblick Florence's von so unbegreiflicher, wahnsinniger Leidenschaft zu ihr ergriffen, daß er, um sie zu besitzen, vor einem doppelten Morde nicht zurückschrickt; er bittet sofort den fremden Doktor, seinen unerkannten Freund Challener, um Gift, um die beiden seinem Verlangen im Wege stehenden Personen, seine ihm eben angetraute Frau Anabella und Florence's Liebhaber Sentloe, zu beseitigen. Der Doktor willigt zum Scheine ein. — 2. Diesem

von schwüler Sinnlichkeit und rücksichtsloser Mordgier erfüllten Auftritte folgt ein lustiges Intermezzo: im Hochzeitshause freit der Clown Frosch um die Magd Douse. — 3. Florence nimmt in geheimer Zwiesprache Vallenger's glühende Liebesbetheuerungen entgegen; aber die scheinbar ergebenen Helfer Beider, der vermummte Challener und der vermummte Harbert, stören ihr Beisammensein, indem sie Anabella und Sentloe herbeirufen. Anabella wird von ihrem treulosen Gatten in roher Weise beschimpft; sie muß ihren Kragen und ihr Kleid an Florence geben, weil diese Gefallen daran äußert, trägt aber die Kränkung mit rührender Sanftmuth. Sentloe greift seinen Nebenbuhler mit dem Degen an; doch die Anwesenden hindern den Kampf. Als er darauf Florence verächtlich von sich stößt, dingt diese den Diener Plump zu seinem Morde; und Plump (alias Harbert) geht mit derselben verstellten Bereitwilligkeit darauf ein, wie vorher Doktor Julio auf Vallenger's Begehren. So ist der doppelte Mordanschlag eingeleitet; zugleich aber sind die Zuschauer darauf vorbereitet, daß die beiden zu der blutigen That gedungenen Männer diese nicht ausführen werden.

4. Akt. Sc. 1. Anabella's Eltern und der alte Vallenger äußern ihre Entrüstung über Vallenger's schmähliches Benehmen gegen seine Gattin, die ihn sanftmüthig noch zu entschuldigen sucht. Als jedoch der Doktor seine verbrecherischen Anschläge wider Anabella's und Sentloe's Leben offenbart, wird Vallenger's Verhaftung beschlossen. — 2. Vallenger flüchtet vor den Verfolgern zu Florence. Diese sagt sich, sobald sie erfährt, daß er arm und mittellos geworden ist, kaltherzig von ihm los und trägt sogar Plump, der ihr den vollführten Mord Sentloe's meldet, auf, die Schuld listig auf Vallenger zu wälzen. — 3. Ihrer Weisung gemäß färbt Plump das Antlitz seines Herren, dem er einen Schlaftrunk eingegeben hat, blutig und besudelt ebenso das Schwert Vallenger's, der sich in der Nähe zum Schlafe niedergelegt hat. Nachdem er den Konstabel herbeigerufen und Vallenger als Mörder Sentloe's hat verhaften lassen, wirft er seine Maske ab, tritt als Harbert zu dem Konstabel und bittet um die Erlaubniß, seinen todten Freund Sentloe bestatten zu dürfen. Als darauf Sentloe aus seiner Betäubung erwacht, giebt er sich ihm als sein alter Freund zu erkennen.

5. Akt. Sc. 1. König Richard Löwenherz, der aus der Ferne nach England heimgekehrt und in Bristol gelandet ist, hört die wider Vallenger erhobenen Anklagen. Da dieser, von Schuldbewußtsein bedrückt, sich nicht vertheidigt, verurtheilt ihn der König zum Tode,

ebenso Plump und Florence als Anstifter von Sentloe's Ermordung; doch verheißt er auf Anabella's Bitte, ihrem Gatten das Leben zu schenken, falls ein andrer für ihn den Tod erleiden wolle. — 2. Sentloe verkleidet sich als Mönch und besucht die drei Todeskandidaten im Gefängniß, von denen sich Vallenger reuevoll, Florence aber frech und verstockt zeigt. — 3. In Gegenwart des Königs werden die Gefangenen zur Hinrichtung geführt. Wie Vallenger bußfertig von seinen Verwandten Abschied nimmt, treten von verschiedenen Seiten Anabella und Challener herzu, Beide mit dem Vorsatze, an Vallengers Stelle in den Tod zu gehen, jene, um den geliebten Gemahl zu retten, dieser, um der noch immer geliebten Anabella ihren Gatten zu erhalten. Da Anabella und Challener um das Vorrecht streiten und Vallenger sich weigert, ein solches Opfer anzunehmen, entsteht zwischen den dreien ein edelmüthiger Wettkampf, der selbst die hartgesottene Sünderin Florence zu Thränen rührt. Die Verwirrung wird endlich durch Plump gelöst, der den todtgeglaubten Sentloe herbeiruft und dem Könige so die Möglichkeit giebt, die drei Verurtheilten freizusprechen. Florence kommt mit einer Verweisung ins Büßerinnenkloster davon, während Vallenger von seinem Wankelmuthe geheilt in die Arme seiner treuen Gattin zurückkehren darf.

Auf die vermuthliche Quelle unsres Dramas hat Collier [1]) zuerst hingewiesen, als er 1847 die seitdem noch öfter abgedruckte [2]) Ballade: *Maudlin, the Merchant's Daughter of Bristol* herausgab. In 68 vierzeiligen Strophen, nach der Weise: *The Mayden's Joy* zu singen, wird hier erzählt, wie ein junger Bristoler, dessen Werbung um die schöne Maudlin von ihren Verwandten zurückgewiesen ist, in die Fremde zieht, und wie seine Liebste ihm verkleidet nacheilt und ihn aus Todesgefahr rettet. Zwar als er Abends vor ihrem Fenster ihr seinen Abschiedsgruß zusingt, wagt sie aus Furcht vor ihren Eltern nicht, ihm zu antworten; aber nachdem sie die Nacht in Thränen durchwacht, beschließt sie, die Ihrigen zu verlassen und dem Geliebten zu folgen. Ein Schiffskapitän ihres Vaters verheißt ihr auf ihre Bitte, sie in der Tracht eines Schiffsjungen nach Italien mitzunehmen, wo sie angeblich einen sterbenden Bruder besuchen will; verkleidet tritt

[1]) Book of Roxburghe Ballads 1847. S. 104.

[2]) Ancient Ballads ed. by Huth 1867. Bishop Percy's Folio Manuscript ed. by Hales and Furnivall 3, 374 (1868). The Roxburghe Ballads ed. by Chappell 2, 85; vgl. 659 (1872—74): *Behold the touchstone of true love.*

sie vor ihre Mutter, die ihr, ohne sie zu erkennen, zwanzig Kronen giebt, damit sie Nachricht von ihrer entflohenen Tochter bringe. In Padua angelangt, vernimmt sie, daß ihr Geliebter als Ketzer eingekerkert und zum Tode verurtheilt sei. Sie kleidet sich als Magd und vermiethet sich im Hause des Richters. Dieser verliebt sich in sie, will aber ihren angeblichen Bruder nur freilassen, wenn er seinen Irrglauben abschwöre. Sie sendet diesem nun durch den als Mönch verkappten Schiffskapitän einen Brief ins Gefängniß; aber der junge Bristoler weigert sich, seinen Glauben zu verleugnen, und bittet seine Geliebte, das Land des Antichrists zu meiden und ihn seinem Loose zu überlassen. Da bekennt sie dem Richter offen, sie verlange mit dem Geliebten zu sterben; und als Beide zum Scheiterhaufen geführt werden, folgt freiwillig die ganze Schiffsmannschaft. Durch solche Standhaftigkeit gerührt, lassen die Richter alle frei. In Bristol finden die Liebenden Maudlin's Vater nicht mehr am Leben und feiern eine fröhliche Hochzeit.

Mit dieser Ballade, die schon 1595 gedruckt wurde und auch in einem Stücke Fletcher's [1]) zitiert wird, hat unser Schauspiel, wie man sieht, wenig gemeinsam, nämlich außer der Heimath der Heldin nur ihre todesmuthige Aufopferung für den gefährdeten Geliebten. Alles Andere ist verschieden: der Schauplatz, hier Italien, dort England; die Zeit, hier das 16., dort das 12. Jahrhundert; der Richter, hier ein fanatischer Katholik, dort König Richard Löwenherz; endlich der Geliebte, der hier nur wegen seines protestantischen Bekenntnisses in Gefahr geräth, während er dort eheliche Untreue und einen Mordanschlag auf sich geladen hat.

Ob der unbekannte Dichter für seine so weit gehende Umgestaltung der Fabel noch bestimmte Vorbilder ausnutzte, vermag ich leider nicht zu sagen [2]). Allgemeine Anregung dürften ihm wohl

---

[1]) Beaumont and Fletcher, Works ed. by A. Dyce 7, 365 (1844): *Monsieur Thomas* III, 3.

[2]) In dem Webster und Rowley zugeschriebenen Drama: *A Cure for a Cuckold* (1661) wird Anabel am Hochzeitstage gleichfalls von ihrem Gatten Bonvile getrennt, aber nicht durch dessen Untreue, sondern durch die Umtriebe des wahnsinnig in ihre Freundin Clara verliebten Lessingham. Näher steht schon ein deutsches Stück des Verfassers der «Kunst über alle Künste», das 1675 gedruckte «Alamodisch-technologische Interim». Hier will der in die schöne Emerenzia vernarrte Gebhard sich seiner tugendhaften Gattin durch Gift entledigen, wofür ihm der Apotheker glücklicherweise aber einen Schlaftrunk eingehändigt hat. (Vergl. Ellinger im Archiv für neuere Sprachen 88, 275.) Aehnliche Intriguen stellt Marston in *The Dutch Courtezan* (1605) und *The insatiate Countesse* (1613) dar (Works ed. by Bullen 1887 2, 1 und 3, 125)

zwei nicht lange zuvor erschienene Volksstücke[1]) gegeben haben, die Episoden aus der älteren englischen Geschichte roh, aber lebendig behandeln: *Life and Death of Jack Strawe* (1593) und *Look about you* (1600). In jenem kehrt Richard II. unvermuthet heim und hält im 3. Akte Gericht; dieses stellt die Kämpfe der Söhne Heinrich's II. wider ihren Vater dar und zeichnet sich gleich dem Mädchen von Bristol durch zahlreiche Verkleidungen aus; Prinz Johann verkleidet sich als Gloster, Gloster als Faulconbridge oder Eremit, Robin Hood als Lady Faulconbridge, diese als Kaufmannsfrau, Skink als Einsiedler, als Falkenwärter, als Prinz Johann etc. Im Uebrigen hat der Dichter unsrer Komödie beim Aufbau des Stückes seine Phantasie frei walten lassen; an eine zu Grunde liegende historische Begebenheit, wie Collier[2]) einst wollte, ist nicht zu denken. Seine Schwächen sind leicht zu erkennen. Er versteht zwar eine dramatische Situation wirksam auszubeuten, aber er kehrt sich gleich seinen meisten Zeitgenossen wenig an Beobachtung der gemeinen Wahrscheinlichkeit und weiß seine Charaktere nicht einheitlich zu gestalten. So fällt es unangenehm auf, daß die Heldin, die ihrem zweiten Bräutigam so treu anhängt, den ersten so leichtherzig aufgiebt, daß Vallenger, der Challener mit Recht haßt, für ihn sterben will, um der geliebten Anabella den Gatten zu erhalten, daß der König bei seinem Urtheile recht voreilig verfährt, u. a. Gut ist dagegen der Wankelmuth Challener's und die geldgierige, treulose Florence geschildert.

Als Verfasser des Stückes hat Collier[3]) John Day vermuthet, indem er jenes mit einem nur dem Titel nach bekannten Drama Day's vom Jahre 1602: *The Bristol Tragedy* identificierte. Allein mit Recht hat A. H. Bullen[4]) darauf bemerkt, daß das Trauerspiel von 1602 nicht dasselbe Stück wie das Lustspiel von 1605 sein könne, und daß auch sonst wenig in unsrem Stücke an Day erinnere.

Ueber die Uebersetzung Tieck's habe ich nur wenig zu sagen. Sie liegt in zwei Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin,

---

[1]) Abgedruckt bei Dodsley-Hazlitt, Collection of Old English Plays (1874) 5, 375 und 7, 385.

[2]) History of English Dramatic Poetry 3, 50 (1831). Er stellt es mit dramatisierten Mordgeschichten wie *Arden of Feversham*, *A Warning for fair Women* und *Two tragedies in one* zusammen.

[3]) Roxburghe Ballads 1847 p. 335.

[4]) The Works of John Day collected by A. H. Bullen 1881, Introduction p. 10. — Vgl. Stephen's Dictionary of National Biography 14, 235 (1888).

einer Folio (A) und einer Quarto (B), vor. In der ersteren (Mscr. germ. Fol. 834) unterscheide ich die von derselben Hand wie der «Niemand und Jemand» (vielleicht Dorothea Tieck) geschriebene erste Fassung A_1 von der eigenhändigen Umarbeitung Ludwig Tieck's A_2. Die Quarthandschrift (Tiecks Nachlass 14) ist eine von einem Kopisten (B_1) für den Druck hergestellte Reinschrift von A_2, in der Tieck jedoch einzelne Besserungen (B_2) nachgetragen hat. Ich habe A_2 zu Grunde gelegt und die Abänderungen von B_2 in den Text aufgenommen. Die Verszählung habe ich nach dem englischen Texte, der mir in der oben erwähnten Abschrift vorlag, eingerichtet. Ebenso rührt von mir die Eintheilung in Akte und das Personenverzeichniß her; Tieck hat nur die fünfzehn Scenen fortlaufend numeriert, während das Original diese Einschnitte der Handlung überhaupt nicht bezeichnet.

Das schöne Mädchen von Bristol.

1605.

Wie es gespielt wurde zu Hampton vor des Königs und der Königin Majestät.

Personen.

König *Richard Löwenherz*.
Graf *Leicester*.
Graf *Richmond*.
Sir *Gottfried Umphrevil* } Edelleute in Bristol.
Sir *Chambers* }
Sir *Eustace Vallenger*.
Edward Vallenger, sein Sohn.
Challener, Vallenger's Freund, später verkleidet als *Doktor Julio*.
Sentloe, ein junger Edelmann, später als *Mönch* verkleidet.
Harbert, sein Freund; später verkleidet als sein Diener *Plump*.
Frosch, Diener Sir Gottfried's.
Jacques, Diener Challener's.
Constable.
Wächter der Gefangenen.
Bote.
Ellen, Sir Gottfried's Frau.
Anabella, Sir Gottfried's Tochter, zuerst mit Challener, dann mit Vallenger verlobt.
Florence, eine Buhlerin, Sentloe's Geliebte.
Douse, Magd im Hause Sir Gottfried's.
Masken, Gerichtsdiener, Gefolge des Königs.

Das Stück spielt in Bristol; nur Akt 1, Scene 3 und Akt 2, Scene 2 in London.

1. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf Challener und Vallenger.)

Challener. Komm, Vallenger, komm nach Sir Gottfried's Haus!
Ich weiß, es giebt ein heitres Fest zur Nacht;
Heut sein Geburtstag und willkommen jeder.
Schön Anabell, die Tochter, ist mein Liebchen;
Da wirst du meines Herzens Abgott sehn,
Das Kleinod Bristols, meines Lebens Wonne.

Vallenger. Ich wundre mich ob deiner Laune, Challener,
So sehr vernarrt zu sein in dieses Kind,
Das im Entzücken macht dein Auge blind.

Challener. So bist du immer noch ein Weiberhasser?
Ich bitte dich, was stimmt zu deiner Neigung?

Vallenger. Ein Rudel Hunde, einen Damhirsch jagen,
Des Rebhuhns Tod von meines Falken Kralle,
Der Rosse Wiehern und Gesundheittrinken,
Doch nicht, zu winseln für so nichtige Schönheit.

Challener. Gleich dir so lieb' ich meine Hunde auch,
Mein Roß, den Falken und Gesundheittrinken;
Doch allem zieh ich die Geliebte vor,
Sie ist das Kleinod, das mein Blut erhitzt.
Und deshalb, mir zu Liebe, Vallenger, komm
Und sieh die Gäste, die heut da zu Nacht!

Vallenger. Zu läst'ger Arbeit heißt das wahrlich gehn.
Ich will das Mädchen, ihre Maske sehn.
Sei still und laß uns hier denn Posto fassen!

Challener. Die Trommel heißt die Gäste einzulassen.

(Es treten auf Sir Gottfried Umphrevil, sein Weib, seine Tochter und die Masken zum Tanz.)

Gottfried. Willkommen seid mir, Herrn, in meinem Hause.
Herr Challener, ihr und euer lieber Freund.
So ist denn jeder hier der jungen Burschen?
Doch ich vergesse mich bei meiner Treu;
Wo sind die andern?
Und soll'n wir nach dem Mahl kein Tänzchen haben?
He, mit den Tischen fort! Wann ihr gegessen,
Kommt, junges Volk, macht euch zum Tanz bereit!

(Sie tanzen.)

Vallenger (für sich). Du Lügenmund hast gottlos dich vergangen;
Die ich verachtet, hat mein Herz gefangen.

Challener. Gefällt dir nun mein Liebchen, Vallenger?

Vallenger (für sich). Sie ist 'ne Göttin und ihr Sklave ich.

---

1 komm mit nach AB_1 — 22 lästiger A_2 — 32 Wann sie gegessen $A_2 B_1$ —

Challener. Hat Bristol ihres Gleichen wohl? Sprich dreist!

Vallenger. O, tausend! Ich muß fort, mein Herz zerreißt. (Ab.)

Challener. Was denkt mein Freund? So schnell zu gehn beflissen?
Ich lass' ihn nicht, die Ursach muß ich wissen.

(Challener und Vallenger ab. Der Tanz ist beendet.)

Gottfried. Ihr werthen Herrn, ich dank' euch allen sehr.
Kommt denn zum schmalen Abendbrode her!

(Die Masken gehen ab.)

1. Akt, 2. Scene.

(Es treten auf Challener und Vallenger.)

Challener. Du bist Verräther deines Freundes, Vallenger.

Vallenger. Nicht meines Freunds, doch meines Feindes stets.

Challener. Du liebst die Heilge, die ich hoch verehre.

Vallenger. Ich liebe, ja, daß sich dein Zürnen mehre.

Challener. Ich liebte schon, als du die Fraun verachtet.

Vallenger. Ich liebe jetzt; du hast umsonst geschmachtet.

Challener. Laß ab von ihr, sonst fordr' ich dich zur Stelle.

Vallenger. Schwör du sie ab, du thörichter Geselle!

Challener. So zieh, Vallenger! Denn es ist beschlossen,
Für sie wird dein Blut oder meins vergossen.

Vallenger. Gut! Also nicht geschont! Stoß tüchtig zu!

(Sie fechten. Vallenger stürzt nieder. Challener flieht, Vallenger ruft um Hilfe. Sir Gottfried, sein Weib und seine Tochter kommen mit Lichtern.)

Vallenger. Um Gottes willen helft! Ich bin erschlagen.

Gottfried. Wer ruft um Hilf'? Um Gottes willen, Frau,
Der Edelmann liegt blutend hier, der erst
Mit Challener gekommen.
Ich bitte, sprecht, wer hat euch so verwundet?

Vallenger. Der Schurke Challener hat mich fast erschlagen.

Gottfried. Der Challener, wie? Ich dacht', ihr wäret Freunde.
Was war die Ursach, Sir? Darf ich es wissen?

Vallenger. Um eure Tochter war es. Da sie tanzte,
Pries ich den Anstand und ihr fein Betragen.
Doch Challener wie ein frecher Bösewicht
Ergoß sich wider sie in schmähenden Reden.
Verweise gab ich ihm. Wir ziehn die Degen,
Durch Zufall fiel ich im Gefechte nieder;
Der feige Schurke hat mich so verwundet.

---

38 Kann Bristol wol ihr Gleiches? rede dreist A_2 B_1 — 46 Heilige A_2 — 47 Ich liebe sie, traun, daß $A_2 B_1$ — 50 fodr' A_2 — 51 thöriger $A_2 B_1$ — 54 Gut also, $A_2 B_1$ —

Gottfried. Was sagst du, Frau? Hab' ich nicht oft gesagt,
Er sei ein Zänker und ein Schwadronierer?
Er soll mein Kind nicht, nein, er soll's nicht haben.
Flugs mach dich auf und suche durch die Stadt,
Und habt ihr ihn, so bringt ihn ins Gefängniß!
Seht ja nach ihm! Kommt, Sir, da ihr verwundet
Des Kindes willen, sollt ihr nicht von hinnen,
Bis daß ihr ganz genesen.

Vallenger. Ich dank' euch, Herr, ich bin euch sehr verpflichtet.

Gottfried. Kommt, Herr; meine Frau und meine Tochter sollen euer Wundarzt sein. Kommt, helft ihm hinein! Sachte, sag' ich euch, ihr Schufte!

(Alle ab.)

1. Akt, 3. Scene.

(Es treten auf Harbert, Sentloe und Florence, eine Buhlerin.)

Harbert. Ich bitt' dich, Sentloe, laß dies müß'ge Leben!
Du gehst zu Grunde, setzest du es fort.
Bist du vernarrt in solch leichtfertig Wesen?
Ist dir die Wollust mehr als meine Liebe?
Willst du denn Sünd' und Schande ganz verlachen
Und Namen, Ehr und Ruf zu nichte machen?

Sentloe. Ich bitte, Harbert, still, geduldе dich!
Du siehst, sie liebt mich so, wie ich sie liebe.
Meinst du, so lang hätt' ich die Welt gesehn
Und wüßte nicht den Feind vom Freund zu scheiden?

Harbert. Sie, welche dir als größter Freund erschienen,
Wird Schlange dir und Basiliske werden.
Was ist sie weiter als gemeine Dirne?
Sie ist dem Gelde, dir nicht, hold gesinnt.
Viehisch ist solche Liebe, lahm und blind.

Sentloe. Sieh mir dies nach und schilt um andre Dinge!

Harbert. Laß dies, und unternimm, was dir gefällt!
Laß sie, so ist mein Sorgen eingestellt.

Florence. Mich, Herr, verlassen? Eures Umgangs wegen?
Wär' deine Liebe nur der meinen gleich,
Dann hätte Sentloe einen echten Freund.

Harbert. Der deinen? Lieber wollt' ich mich erhängen.
Sentloe, England verlaß auf kurze Zeit,
Zieh nach dem heil'gen Land zum tapfern Richard,
Und deine Liebe macht der Krieg vergessen!

Florence. Will Sentloe die verlassen, die ihn liebt?
Eh'r geh ich deinethalb in grob Gewand,

---

80 Schurken A_2 — 84 Dir ist $A_2 B_1$ — 89 ich hätte so lang $A_2 B_1$ —

Bewohn' ein Hüttchen, speise, was du willst,
Als daß ich deines Umgangs sollt' entbehren.
So zahm und unterthänig will ich werden,
Als je Griseldis ihrem Manne war,
Und bin so treu wie nur Lucretia,
Wenn nur mein Sentloe mit mir leben will.

Sentloe. Ich weiß es, Süße; schlägt die Trennungsstunde,
Dann fließt mein Herzensblut aus offner Wunde.
Du kränkst mich, Harbert, schmähst du so auf sie.

Harbert. Du kränkst dich selbst und mich und deine Freunde.
Doch willst du nicht den Umgang mit ihr meiden,
So schwör' ich, bist du nie mein Freund gewesen,
So lass' ich dich den Launen deiner Jugend
Und einer, die nicht Ehre hat noch Tugend.

Sentloe. Was, drohst du mir? O geh, wohin du willst!
Dein Umgang, Harbert, will mir nicht behagen.
O meide mich! Ich will zuerst dich meiden.
So lebe wohl! Du Liebe, laß uns fort,
Nach Bristol wollen wir gehn!
Mir gleich, als Freund dich oder Feind zu sehn.

(Sie gehen.)

Harbert. Wie zügellos ist doch der Lauf der Jugend,
Die schnell den ärgsten Feind im Freunde sieht
Und Rath, der Gutes nur bezweckt, für Gift
Erachtet oder tödtlich Kraut!
Gut, ob du gleich den lieben Freund verschmähst,
Verlass' ich dich in deinem Elend nicht
Du gehst nach Bristol; dahin will ich wandeln,
Für dich als Freund und nicht als Feind zu handeln.

(Alle ab.)

2. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf Sir Gottfried, Vallenger, sein Weib und seine Tochter.)

Gottfried. Ich freu mich, Sir, daß ihr genesen seid,
Und ob des Antrags, den ihr mir gemacht.
Mein Kind betreffend, sag' ich offen euch,
Daß ich in Bristol keinen zweiten kenne,
Den ich noch lieber hätt' als euch.

Vallenger. So fand ich es; drum ist mein größter Wunsch,
Daß eurer guten Achtung ich entspreche,
Der zarten Sorgfalt, welche ihr gehegt.
Drum seid so gut, die Tochter zu befragen,
Was sie zum Vorschlag mag als Jungfrau sagen!

(Es kommt ein Bote mit einem Brief.)

---

119 nie] auch A_2 B_1 —

Vallenger. Von wem ist der Brief?

Bote. Von eurem Vater, Herr.

(Er liest den Brief.)

Gottfried. Kommt, Frau und Tochter, her! Ein Wort mit euch.
Mir ist bekannt, du liebtest Challener einst;
Er ist entflohn. Du siehst, er ist ein Raufer.
Sag mir, mein Kind, soll ich dir Rath ertheilen
Und dir den passenden Gemahl verschaffen?

Anabella. Wen ihr erwählt, der wird auch mir geziemen.

Gottfried. Mein Püppchen, gut gesagt, wie Engelspruch.
Was sagst du zu dem jungen Vallenger?
Ein Mann, als wär' er ganz aus Wachs gebildet;
Sein Vater ist ein ehrenwerther Ritter.
Ein wahrer Klotz ist Challener gegen ihn.
Lieb' ihn, mein Kind, und sprich, wie ich dir sage!

Anabella (bei Seite). Du mühst dich sehr als Vater, das ist klar,
Die zu gewinnen, die gewonnen war.

Weib. Was sagst du, Tochter, nun zu deinem Vater?

Gottfried. Nun, Frau, ich weiß schon, was sie sagen würde.
Sie liebte Challener und mochte fürchten,
Für ihn so schnell den andern zu erwählen,
Und dachte auch, wir würden böse werden,
Wenn sie Vallenger liebte. Nun, nicht wahr?

Anabella. Ich weiß wohl, Vater, alles ist nur Scherz.
Verfügt mit mir, wie euch befiehlt das Herz!

Gottfried. Recht so, mein Kind! Vallenger sei es dann.
Was sagst du, Ellen? Ist der nicht der Mann?

Weib. Zu dem, was ihr wollt, sage ich nicht nein,
Mein soll die Sorge, euch der Schaden sein.

Gottfried. Herr Vallenger, doch gute Zeitung, hoff' ich?
Von wem der Brief gekommen, darf ich's wissen?

Vallenger. Ihr könnt es wissen, Sir Gottfried. Dieser Brief ist von meinem Vater, der morgen nach Bristol kommt und sich den ganzen Winter hier aufhalten wird.

Gottfried. Willkommen sag' ich ihm. Wär' doch mein Haus
Ihn gastlich aufzunehmen wohl geeignet.
Ja, Sohn, — so mag ich jetzt euch nennen —
Erfreut euch dies? Was sagt ihr dazu, Herr?

Vallenger. Ich wünscht' es lieber heut als morgen, Herr.
Erlaubt sie es, besiegl' ich's mit dem Kuß.

Gottfried. Recht so, die Herzen werden doch nicht jünger.
Gehn wir hinein, um alles zu bereiten!

(Alle ab.)

---

157 gegen ihn Challener A_2 B_1 — 165 fürchten] denken A_2 B_1 — 171 Zu was ihr wollt will ich nicht sagen nein A_2 B_1 —

2. Akt, 2. Scene.

(Es treten auf Challener, sein Diener und ein Edelmann aus Bristol.)

Challener. Guter Herr Chambers, willkommen hier in London! Wie gehts unsern Freunden in Bristol, Herr Chambers?

Chambers. Herr Challener, allen wohl. Eure Freunde in Bristol würden sich freuen, euch zu sehen.

Challener. Fürwahr, ich habe dort wohl manche Freunde.
Vor allem aber, was macht Vallenger?

Chambers. Den ihr verwundet hattet?

Challener. Eben der.

Chambers. Sehr gut; er lebt in Gottfrieds Hause
Und wird am Donnerstage sich vermählen
Der schönen Anabell, des Ritters Tochter.

Challener. Ist's möglich?

Chambers. Wie ich euch gesagt.
Doch, bester Herr, ich bin in ein'ger Eil'.
Beliebt es euch, mit mir zu Nacht zu speisen,
Erzähl' ich alles euch ausführlicher.

(Chambers ab.)

Challener. Die schöne Anabell Vallengers Weib!
Die Nachricht läuft wie Eis durch meine Adern.
Ist Anabell vermählt dem Vallenger!
Treulose, Wankelmüth'ge, hartgeherzt,
Mühsam gewonnen und so leicht verscherzt!
Zerreißen möcht' ich mich, das Haar ausraufen.
Vallenger, meinem Feinde, denn vermählt!
Fürwahr, läg' all mein Reichthum in der See,
Wär' ich verlassen, bettelarm und elend,
Nicht halb so wäre mir das Herz zerrissen
Als von der mörderischen Kunde jetzt.

Jacques. Herr, tröstet euch, laßt diesen Kummer schwinden!
Weibsleute sind im Ueberfluß zu finden.

Challener. Ihr gleichet keine. Eiligst will ich fort
Und zeigen mich in fremder Kleidung dort.
Ich bitte, Jacques, hol' eines Doktors Kleid!
Nach Bristol soll's in größter Schnelligkeit.
Den Bräutigam und die Braut laß uns da sehn,
Schaff Pferde gleich! Die Nacht noch will ich gehn.
Drum geh du gleich, des Doktors Kleid zu holen!
Bis ich in Bristol bin, steh ich auf Kohlen.

(Beide ab.)

---

198 zu Abend speisen A_2 B_1 — 213 will] muß A_2 B_1 —

2. Akt, 3. Scene.

(Es treten auf Sentloe und Harbert, wie ein Bedienter verkleidet.)

Sentloe. Schickt euch Herr Harbert zu mir?

Plump. Was meint ihr? Er sagte, es stände in dem Briefe.

Sentloe. Weißt du, was er hier geschrieben hat?

Plump. Ich nicht, im Geringsten nicht; es kümmert mich nicht.

Sentloe. Hier empfiehlt er mir, um was ich ihn ersuchte, daß ich dich als meinen Diener annehme.

Plump. Ihr könnt, wenn ihr wollt; wenn ihr nicht wollt, mögt ihr's lassen.

Sentloe. Ich bitte dich, wie ist dein Name?

Plump. Plump.

Sentloe. Von Namen Plump? Und Plump auch von Natur?
Es hat mein Freund mir da geschrieben:
«Obgleich er rauh in seinen Worten ist,
Bewies er stets erprobte Ehrlichkeit.»
In meinen Dienst will ich dich nehmen.
Doch, süßes Kind, was giebt's?

(Es treten auf Florence und Frosch.)

Florence. Nun, liebes Herz, da ist Sir Gottfrieds Diener,
Zu seiner Tochter Hochzeit uns zu laden.

Frosch. Sir, mein Name ist Frosch, Sohn des ehrlichen Frosch von Froschhall. Ich bin von meinem Herrn geschickt, euch und die Edeldame einzuladen, sei es, ob ihr euch bemühen wollt hinzuwandeln, oder, so zu sagen, zu kommen oder euch herbeizumachen zum Mittagessen. Das ist das Ganze, Herr.

Plump. Herr, hört ihr wohl, ist dieses meine Herrin?

Sentloe. Ja, Plump.

Plump. Ist das nicht eine Hure? Sie sieht gerade so aus.

Sentloe. Still, Bursch, bei deinem Leben!

Florence. Welch unverschämten Lümmel habt ihr da?
(zu Frosch) Schlag ihm den Schädel ein!

Frosch. Ja meiner Treue, der sieht eher danach aus, als ob er mir meinen einschlagen wollte.

Sentloe. Nun, Frosch, sage deinem Herrn, ich werde nicht ermangeln!

Florence. Mein süßes Herz, soll ich in diesem Kleide gehen?

Sentloe. Ein andres dir zu machen währt zu lange.

Plump. Ist das Kleid nicht gut genug für eine Hure?

Florence. Wenn dieser schuft'ge Sklave bei euch bleibt, mich zu beschimpfen, so behaltet ihn und laßt mich gehn!

---

221 Schickte A — 250 Frosch, so sage A_2 B_1 —

Plump. Eher laßt sie als einen ehrlichen Diener gehen!

Sentloe. Still, Bursche, nichts mehr!

Plump. Ich bin schon fertig. (für sich) Nun was thust du, Harbert!
Aus Liebe zu dem Freund vergissest dich!
Drum weiter nichts.

Sentloe. Ich bitte, süßes Lamm, begnüge dich!
Den Burschen schickte mir ein treuer Freund,
Plump ist er zwar, doch ehrlich.

Florence. Ihn selbst zu lieben könnt' ich mich bezwingen,
Wenn er zu mir nur bessre Worte spräche.

Plump. Ich spreche nichts mehr, was euch kränken wird.

Sentloe. Komm, süßes Herz; komm, Plump, mit mir hinein!
Sir Gottfried möchte sonst verdrießlich sein.

Plump (bei Seite). Elender du! Gott möge Hilfe senden!
Könnt' doch dein Freund das Unheil von dir wenden!

(Alle ab.)

3. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf Sir Gottfried, Sir Eustace, die Mutter und Anabella.)

Eustace. Sir Gottfried Umphrevile, werthe Schwester,
Du hübsche Braut und dieser schöne Kreis,
Wie ist so froh der alte Eustace Vallenger,
So gute Ursach unsrer Lust zu sehen!
O, lebte noch die alte treugeherzte Sarah,
Die Hochzeit ihres lieben Sohns zu sehen!
Und bei so edlem, achtbarem Geschlecht
Wie das der alten Umphrevils! Das war ein Weib!
So giebts nur wenige noch. Ihr alten Augen,
Seid ihr so närrisch, daß ihr voll Wasser werdet?

Mutter. Sie war 'ne kluge, tugendreiche Frau;
Die Armen werden stets so sagen.

Gottfried. Mein Kind, so hoff' ich, soll ihr ähnlich werden.

Eustace. Komm, Anabell, du mußt mein Weib jetzt sein,
Hausfrau und meines Hauses Hüter, Alles;
Ich weiß, du bist zur Hausfrau auferzogen.
Dein Ehmann ist ein wilder Bursch, ich sag' es,
Doch mag er ruhig dir Gesellschaft leisten;
Sonst, bei der Jungfrau, soll er von mir hören.
Doch, Bruder, hier ist ein italienischer Doktor, der uns durch intime Freunde empfohlen wurde. Wir müssen ihn deshalb artig aufnehmen. Heda, wer ist da drin?

---

259 vergißt du dich A_2 B_1 — 270 Könnte dein A_2 B_1 — 272 Du] Meine A_2 B_1 — 278 Wie der alten Umphrevils, ach! A B_1 —

(Es treten auf Vallenger, Challener als Doktor, Sentloe, Florence.)

Vallenger. Ruft ihr, Sir?

Eustace. Schäme dich, Ned! Du vertändelst deine Zeit.

Vallenger. Sir, diesen Edelmann bewillkommnet' ich,
Die Edeldame hier und diesen Doktor,
Die fremd in Bristol sind.

Gottfried. Ihr heißt, wie ich höre, Signor Julio?

Doktor. So ist mein Name.

Gottfried. Verehrter Doktor, seid mir sehr willkommen!
Mein Haus und alles steht zu euren Diensten.

Eustace. Ich sage das Gleiche, Sir, ihr könnt drauf baun.

Doktor. Hochedle Rittter, was ich nur vermag,
Verfüget über mich und meine Kunst!

Eustace. Florence, du sollst jetzt wissen,
Daß du nach Bristol deshalb kamst,
Um unsrer Braut beim Schmuck zu helfen.

Florence. Gern steh ich euch zu Diensten, Sir Eustace.

Vallenger. Herr Sentloe ist es, Sir, den ich gewählt,
Die Braut zu unterhalten; er jedoch
Erlaubt mir, Fräulein Florence zu begrüßen.

Gottfried. Komm, Bruder! Wir wollen mit dem Doktor sprechen.

Florence. Obgleich ihr heute euch vermählen werdet,
So scheint die Braut euch wen'ger schön als ich?

Vallenger. Die Biene, welche bittern Schierling saugt,
Hält, wenn sie einem Veilchen nahe kommt,
Für schlechtes Unkraut ihre früh're Speise.
Du bist das Veilchen, bittrer Schierling sie;
Jetzt seh ich, vormals sah ich nie.

Doktor (für sich). Ich habe dich behorcht, gemeiner Vallenger.
Muß solch ein Engel diesen Fall erleben,
Daß sie an solchen Wüstling hingegeben!

Gottfried. So kommt! Wir schwatzen allzulange.
Wir haben zu Gesprächen Zeit genug.

Vallenger. So spröde wollt ihr sein?

Florence. Bei Gott, ihr Männer seid so trügerisch,
Und Närrin ist, die euren Worten glaubt.

Eustace. Nun, Ned, was meinst du?

Vallenger. Ein Wort nur mit dem Doktor, Sir! Ich komme.
(für sich). Besitzen muß ich dich, wie's immer fällt.

Sentloe. Da gütigst mir die Braut Erlaubniß gab,
Bin ich so kühn, zum Tanz sie fortzuführen.

(Alle ab außer Vallenger und dem Doktor.)

---

296 bewillkommt' A —

Vallenger. Doktor, ein Wort!

Doktor. Mit mir, Sir? (für sich) Und ich mit euch.

Vallenger. Ein Mann wie ihr kennt viel Geheimnisse.
So helft mir denn und seid durchaus verschwiegen
In dem, was ich euch anvertrauen will;
So geb' ich euch einhundert Pfund in Gold.

Doktor. Sir, hier ist meine Hand, euch zu genügen.
Von Herzen dien' ich euch und bin verschwiegen.

Vallenger. Dann, Doktor, wisset dies!
Zwar seltsam mag es euch vielleicht erscheinen,
Daß meinen Hochzeitstag ich so verletze,
Wie ich euch jetzt erklären muß.
Denkt, blinde Liebe ist es, die mich leitet,
Die Götter zwingt wie mehr noch Sterbliche.

Doktor. Enthüllt mir, Sir, vollständig euer Herz!

Vallenger. Hört! Anabella wird nun bald mein Weib;
Florence nur ist Herrin meines Herzens,
Sie liebe ich. Versteht ihr mich nun, Doktor?

Doktor. Wie soll ich euch zu ihrer Liebe helfen?
Nothwendig müßt ihr mir die Mittel sagen.

Vallenger. Du weißt, daß Sentloe ihr Geliebter ist.

Doktor. Wie wünscht ihr ihn denn aus dem Weg zu räumen?

Vallenger. Vergiften, Mann. Ein kleiner Trank genügt.

Doktor. Vergiften? Weh! Wißt ihr, daß Todesstrafe —

Vallenger. Ja, wird's bekannt. Doch nie soll es verlauten.
Sprich, werther Doktor! Willst du's für mich thun?

Doktor. Ja, eurethalb; wiewohl es sehr gefährlich,
Hier meine Hand, ich thu's.

Vallenger. Nur keine Furcht!
Gold macht es gut, und dieses soll dir werden.

Doktor. Sir, meine ganze Kunst kommt euch zu gut,
Wagt' ich für euch auch meines Herzens Blut.

Vallenger. Dank, Doktor. Geh zu Florence in den Garten!
Dort will ich sie in dieser Stund' erwarten,
Vor Sentloe sicher sei sie dort allein.
Der graden Anabella Herz ist rein.
Ist Sentloe tot, — du kennst ja meinen Sinn —
So ist auch Anabella bald dahin.
Sei, Doktor, treu! Ich muß zum Mittagsessen.

(Ab.)

---

335 wie du bewahrt Geheimnisse A_2 B_1 — 344 Euch] dir A_2 —

Doktor. Mag Gott dir deinen bösen Sinn verzeihn.
Vergiften Sentloe ich? Verhüt' es Gott,
Daß je ich solchen Mordgedanken fasse!
Heil mir, daß ich ersann mich zu verkleiden!
Also mag Sentloe seinen Tod vermeiden
Und ich die holde Anabell befrein;
Getäuscht soll dann der falsche Bräutigam sein.
Es ist gerecht und fromm, ihn zu betrügen,
Um seine List, den Mordsinn zu besiegen.
Und wenn ich ihre Liebe auch verloren,
Wird Vallenger mit seiner List zum Thoren.

(Ab.)

3. Akt, 2. Scene.

(Es treten auf Frosch und Douse.)

Frosch. Komm, Douse, wir haben Zeit und Raum, wie man zu sagen pflegt. Ich bitte dich, halte keine langen Reden; aber sage mir jetzt — doch sage mir nicht, daß du mich nicht haben willst, weil ich etwa nicht zu euren Bürgern gehöre! Aber, Douse, wie ich hastig bin, doch nicht gerade der allerhastigste, und obgleich ich nun lassig bin, so bin ich doch nicht gerade lausig, und als ein Mensch, der nicht viel Redens machen kann, so mag ich gern nur wenig sprechen. Wie der würdige Philosoph Hektor sagt: «Die Worte des Weisen beleidigen den Thoren», so also, Douse, in wen'gen Worten und in tediösen Redensarten sage mir, wann ist dieser Tag?

Douse. Was für ein Tag, Frosch?

Frosch. Was für einen Tag, Frosch, fragst du mich, was für einen Tag? Nun, Douse, der Hochzeitstag, Douse; der Tag, wann wir zusammen gehen, Douse; der Tag, wo wir die Laken abnutzen und die Betten durcheinanderwerfen, Douse.

Douse. Ihr wißt doch für gewiß, Frosch, daß ich wenig habe;
Und was euch betrifft, ihr seid so arm wie Hiob.

Frosch. Gott sei Dank, nicht so schäbig, Douse. Und da du nicht die Weisheit, sondern das Wohlsein achtest, nicht den Mann, sondern das Geld, so hast du, o Douse, Douse zu verantworten.

Douse. Ich glaube außerdem, daß ihr mich nicht liebt.

Frosch. Ich dich nicht lieben! Ich kann meines Herren
Pferde nicht striegeln, ich muß an dich denken;
Ich kann nicht träumen, weil ich von dir schlafe.
Sei davon überzeugt, ich liebe dich.
Wenn ich zu Bette geh und meine Schuh
Ausziehe — daran kannst du Liebe wittern —
Dann seufz' ich auf und sprech' und schmachte,
Daß Douse allein in dieses Leid mich brachte.

---

413 und schmachte und sprech' AB_1 —

Douse. Gut, Frosch, ich scherzte nur die ganze Zeit mit dir; und hättest du dich nicht von mir lenken lassen, so wärst du noch lange nicht aus deinem Sumpfe herausgefroscht worden. Doch, Frosch, es war dein Fehler.

Frosch. Und daraus folgt, daß du mich haben willst? Sollen wir dazu thun?

Douse. O mein Schatz, bestimme du die Zeit, je eher, je lieber!

Frosch. So sage ja, Douse! Denn wie das alte Sprichwort sagt: »Der ein gutes Mittagessen hat, kennt am besten den Weg zum Abendessen«. Aber, Douse, wir wollen am Sonntage heirathen, und wann wir aufgeboten sind, dann wollen wir auch freigebig sein. Wir wollen den Armen mit der Bedingung zehn Groschen geben, daß, wenn wir sie nöthig haben, wir die zehn Groschen wieder kriegen.

Douse. Du wirst hinterdrein aber doch nicht lieblos werden?

Frosch. Wie, Douse, lieblos?
Mag der Kesselflicker nicht mehr Bier,
Flucht nicht mehr Soldat und Offizier,
Wenn ohn' ihren Pack Hausierer gehn,
Kommt Wasser im Preis übern Wein zu stehn,
Wenn Schuster dünn Getränke lieben,
Advokaten die Zunge nicht üben,
Wenn Fechter nicht mehr Stöße geben,
Die Jungen ohne Mädchen leben,
Wenn Säufernasen nicht kupfern blicken,
Altflicker nicht lausige Hosen flicken,
Oder wenn die Katze hassen wird die Maus,
Dann wird Frosch lieblos seiner Douse.
Komm, Liebchen! Die Hochzeit ist sogleich,
Nach dem Mittagsmahl ins Bett zu euch.

(Ab.)

3. Akt, 3. Scene.

(Es treten auf der Doktor und sein Diener.)

Doktor. Eil, Bursche, nach der Hinterthüre,
Bring Fräulein Anabell hierher!
Nur schnell.

Jacques. Gewiß, Herr! (Ab.)

Doktor. Geht alles gut von statten, Vallenger,
Sollst du zu danken wenig Ursach haben.
Doch hier kommt er.

Vallenger (tritt auf). Wie macht sich's, Doktor? Will Florence kommen?

Doktor. Gleich wird sie hier erscheinen, Sir. Und seht,
So wie ihr sprecht, ist sie schon da!

---

421 Sprichwort ist: er, der A_2 B_1 — 431 nicht mehr gutes Bier A —

(Es kommen Florence und Plump.)

Florence. Geht, Bursch, und wartet an der Thür,
Doch lasset keinen ein, bis ich euch rufe!

Plump. Sentloe hol' ich zu dieser Lustpartie.
Seid ihr da, Doktor? Mit euch nehm' ich's auf.

(Plump ab.)

Vallenger. Sei mir willkommen, süße Herrin!

Florence. Ich schwör's bei diesem Lichte, Vallenger,
Ihr seid der liebste Mann mir auf der Welt.

Vallenger. Dank, schönes Fräulein! Wenn nun Sentloe kommt?

Florence. Hängt ihn! Denn niemals hab' ich ihn geliebt,
Ich prellte nur den Schurken um sein Geld.

Doktor. So, Schändlicher du, Vallenger,
Dein treues Weib für eine schlechte Dirne lassen!

Florence. Bei dieser Hand, ich wundre mich, Vallenger,
Daß ihr an solchem Weibe Reize findet.
Mag sie ein wenig klug und sittsam sein,
Doch einem Mann von Geist genügt sie nicht;
In meinen Augen ist sie nur ein Klotz.

Vallenger. Hängt sie! Mir gleich; die Ehe schloß der Vater.

(Anabella tritt auf.)

Vallenger. Zum Teufel, welcher Wind blies dich hierher?
Was willst du hier, du zimperliches Ding?

Anabella. Du seist allein, hört' ich, an diesem Ort.
Kränkt es dich, Lieber, geh ich wieder fort,
Doch blieb ich lieber, wenn es dir gefällt.

Florence. Was macht, Vallenger, euer Püppchen hier?
Zum Henker, Ehefrau, seid ihr eifersüchtig?

Anabella. Ich will kein böses Wort euch, Fräulein, sagen,
Mögt immerhin ihr meinem Mann behagen.

Vallenger. Du Schwätzrin, fort! Sonst werf' ich dich hinaus.

Florence. Ich will etwas versuchen; wenn's gelingt,
Soll sie erbost sogleich von hinnen gehen.

Anabella. Du bist mir, was der Leib der Seele ist;
Mein Leben wird zum Tode, fehlst du mir.

Florence. Bei Gott, hier giebt es einen wunderschönen Kragen.
Ich hab mir seinesgleichen längst gewünscht.

Vallenger. Gefällt er dir, mein Kind?
Nimm ihn! — Ein schlichtrer ist dir gut genug.

Anabella. Von ganzem Herzen, Fräulein, nehmt ihn hin!
Zu Haus ist noch ein bessrer; kommt mit mir,
So geb' ich ihn euch gern.

Florence. Hier ist ein herrlich, schön gemachtes Kleid;
Ich würd' um solches zwanzig Meilen reiten.

Vallenger. Weib, zieh es aus! Ein schlichtres gnügt dir auch.

Anabella. Was mein ist, süßer Vallenger, ist dein,
Und was dein ist, das magst du dreist verschenken.
Gieb Alles hin, nur dich bewahre mir!
Ihr, edle Dame, habt mit mir Erbarmen,
Bedenkt, ich bin ein Weib, wie ihr es seid,
Ihr hättet einen Mann, den ihr recht liebtet,
Und säht, wie eine andre ihn euch raubte!
Schmerzt' es euch nicht? Gewiß, es würd' es thun.
Ich bitte, seid ihm meinetwillen hold!
Ich weiß, daß er es wohl um euch verdient.

Vallenger. Geh, mach dich fort! Sonst werf' ich dich hinaus.

Anabella. Ich will es, Liebster, was du auch getrieben,
Mag dich ein andrer niemals minder lieben! (Ab.)

(Es treten auf Sentloe und Plump.)

Sentloe. So gehst du, Schuft Vallenger, mit mir um?

Vallenger. Den Schuft, Sentloe, geb' ich dir zurück,
Und mit dem Schwert verfecht' ich meine Ehre.

Sentloe. Zieh, Vallenger! Einer muß hier bleiben.

(Sie ziehen ihre Schwerter; Plump und der Doktor werfen sich zwischen sie.)

Plump. Fort mit dem Schwert, Vallenger! Oder sonst —

Vallenger. Sentloe, wir treffen uns ein andermal.

(Vallenger und der Doktor ab.)

Florence. Ich bitte dich, Geliebter, sei geduldig!

Sentloe. Fort, Hure, komm mir nicht vor's Angesicht!
Beim Himmel, wenn du's wagst, du büßest es. (Ab.)

Florence. Und Hure schiltst du mich? Bei diesem Lichte,
Ich laß dich morden, wenn es Gold vermag.

Plump. Vermag Gold viel, der Teufel noch viel mehr,
Und so gemeine Huren schützt er sehr. —
Was war der Herr so sehr in Wuth, mein Fräulein?

Florence. Wahrhaftig, eifersüchtig ist der Herr.
Ich möchte ihn von diesem Fieber heilen.
Wenn du es wolltest, Plump, so sind wir einig.

Plump. Was ist es, Fräulein? Seltsam wäre der Fall,
Der mich in eurem Dienste lässig macht,
Obwohl ihr stets noch denkt, ich lieb' euch nicht.

---

519 lasse A_2 — 520 Viel vermag Gold A_2 B_1 —

Florence. Jetzt seh' ich's ein und will dich deshalb rühmen;
Und als ein Zeichen nimm die Börse Gold
Und merke auf den Endzweck meiner Pläne!
Du siehst, daß Sentloe's Geld zur Neige geht,
Und Vallenger ist jetzo so gestimmt,
Daß er für mich all sein Vermögen opfert.
Was ich besitze, sei zur Hälfte dein;
Nur morde Sentloe, Florence zu befrein!

Plump. Doch, Fräulein, soll ich dieses thun,
Wäre doch was Gunst an mich nicht weggeworfen.

Florence. Sei ruhig, Plump! Das soll uns nicht entzweien.

Plump. Hier meine Hand! Vor Untergang der Sonne
Ermord' ich ihn, und bald ist es geschehn.

Florence. Komm gleich zu mir, sowie erreicht das Ziel,
Und wir sind fröhlich bei dem Trauerspiel.

(Ab.)

Plump. O Sentloe, wenn du deinen Freund nicht hättest,
So wärest du in viel Gefahr gerathen.
Die Leiden seh ich vor, die dich umgeben,
Gesichert nur durch mich ist jetzt dein Leben.

(Ab.)

4. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf Sir Gottfried, Eustace, der Doktor und Anabella im Unterkleid.)

Gottfried. Wie konnt' er, theures Kind, so an dir handeln?

Eustace. Mein Sohn hat deine Kleidung dir geraubt.

Gottfried. Um einer Hure Liebe! Gott, o Gott!

Eustace. Vergeh, o Seele, daß mein Sohn so schlecht!

Gottfried. Gieb mir mein Kind, Sir Eustace, wie's da ist,
So tugendhaft — entehrt durch deinen Sohn!

Eustace. Gebt meinen Sohn mir, ihn zu züchtigen,
Weil er dein Kind, die Herrliche, so kränkte!

Gottfried. Wie, guter Ritter, klage ich mit dir!
In treuer Liebe jammerst du mit mir.

Eustace. Mein Kummer, guter Ritter, gleicht dem deinen;
Wie ich mit dir, mußt du mit mir jetzt weinen.

(Die Mutter kommt.)

Mutter. Wo ist mein Kind, wo ist meine Anabella?

Gottfried. Hier, Frau. So wie wir drei die Hände einen,
Laßt uns vereinigt unser Leid beweinen!

Mutter. Wie konnte, Herz, der Schuft dich so behandeln?

---

533 ist eben so gereizt A_2 B_1 — 548 so mit dir umgehn A_2 B_1 — 552 Gebt A_2 B_1 —

Anabella. Nennt ihn nicht Schuft! Er ist nur schlecht durch mich,
Nur ich bin Ursach alles seines Leids.
Die schöne Florence hält sein Herz gefangen;
Mit ihr verglichen bin ich widerwärtig,
Ja eine Mohrin, häßlich und entstellt;
Und deshalb haßt mich Vallenger.

Doktor. Nein, schönes Kind, beschimpfe dich nicht selbst!
Du bist ein himmlisch Licht, sie schwarz wie Hölle.

Gottfried. Spräche das ein anderer als Anabella,
Obgleich das Alter meinen Rücken krümmt,
Würd' ich verfechten deiner Reize Anmuth
Und schwören, du seist schön,
Ja, mehr als das, es mit dem Schwert behaupten.

Eustace. Beim Himmel, ich, Sir Gottfried, würd' es auch,
Selbst gegen meinen pflichtvergeßnen Sohn:
Drum pflichtvergessen, weil er sie verließ,
Sich selbst so wüstem Leben überließ.

Mutter. Hört nur ein Wort von mir, geliebter Doktor!
Den edlen Challener möge Gott beschützen!
O, wär' er hier, er achtete mein Kind.
Das würd' er thun, der ehrenfeste Mann.
Ich hab' es tausendmale schon bereut,
Wie da mein guter Mann es durchgesetzt,
Sie in der Eh dem Taugenichts zu geben.
Ihr seht nun selbst, wie er sie schlecht behandelt.

Doktor (für sich.) Noch einigen Trost bringt mir dies tiefe Weh,
Wenn ich dem Feind mich vorgezogen seh.
So offenbare ihnen, wer du bist —
Nein, Doktor, bleib im angefangnen Lauf
Und löse nicht Verworrnes vorschnell auf!

Eustace. Er soll auch nicht den Raum zu einem Grabe von meinem Land erhalten.

Gottfried. Von mir nicht einen Groschen für sein Mensch.

Eustace. Gebt nichts zum Unterhalt! Das ist der Weg,
Daß er erkenne seine Schuld.

Anabella. O Vater, sprecht nicht so! Er wirds bereun,
Und einen neugeschaffnen Mann hab' ich.

Gottfried. Thörin bist du. Wozu das lange Sprechen!
Geduld von uns erzeugt noch mehr Verbrechen.

Doktor. Noch mehr Verbrechen, ja. Denn Vallenger
Bezahlte mich, die Frau ihm zu vergiften.

Eustace. Wie? Sein ihm treu ergebnes Weib?

---

583 Wär' er nur hier, erhielte er A_2 B_1 — 584 Das würde er, der A_2 B_1 — 605 ergebne Frau A_2 B_1 —

Doktor. Glaubt mir, Aufschub ist schlimmer als Gefahr,
Und Sentloe muß auf gleiche Weise sterben.

Gottfried. Der Stunde Heil, die euch nach Bristol brachte!

Eustace. Ein ehrenwerthrer Doktor lebt nicht mehr.

Gottfried. Und wär' er unser Sohn gleich tausendmal,
Als Mörder muß er seine Strafe haben.

Anabella. Begnügt euch, Vater, daß ihr's wißt
Und hindern könnt, verfolgt es denn nicht weiter!

Doktor. O, der du unsers Lebens Schicksal leitest,
Was soll ein wackres Weib dem schlechten Mann,
Dem guten Ehemann ein schlechtes Weib!
Erfreust du dich an solchen Gegensätzen?
Was hilft es, wenn man auch nach Tugend ringt,
Wenn uns ein höh'rer Wille so bezwingt!
Kommt, alte Herrn, komm, Spiegel treuen Weibes,
O laßt mein Herz mit euren Herzen schlagen!
Kann ich auch nicht als Blutsfreund mit euch klagen,
In eurer Noth muß tiefes Leid ich tragen.

Gottfried. Was ist zu thun, Doktor, Bruder?

Eustace. Verhaften müssen wir ihn auf der Stelle.

Gottfried. Aufschub vertragen nicht so wichtige Fälle,
Und darum laßt uns hierin nichts versäumen!

Eustace. Nein, nein. Mit deinen Leuten, Bruder,
Besetzt ihr Sentloe's Haus; er kann dort sein.
Wo anders stell' ich mich mit meinen Dienern;
Kein Plätzchen bleibe undurchsucht,
In unsre Hände muß er fallen.

(Die beiden Alten ab.)

Anabella. Gute Mutter, halte sie auf! Ach, ihr Fortgehn bringt gewiß ein Unglück. Ruft sie wieder zurück!

Mutter. Du bist zu närrisch, Mädchen; laß sie gehn!
Du suchst des Liebe, der dich todt will sehn.

Doktor. Du bist aus lautrer Treue ganz gebildet.
(für sich.) O Challener, welch Juwel hast du verloren.
Indem du es dem falschen Freunde zeigtest,
Der es wie nichtigen Staub nur achten kann!
Komm, holdes Kind, und trockne diese Thränen!
Der Liebe schmäht, nach dem willst du dich sehnen?
Laßt uns berathen und das Best' ersinnen,
Ob so vielleicht noch Rettung wir gewinnen!

(Alle ab.)

---

614 unseres A_2 — 642 Das er A_2 B_1 —

4. Akt, 2. Scene.

(Vallenger tritt auf.)

Vallenger. Welch böses Schicksal ist das, Vallenger!
Der Schuft von Doktor hat mich denn verrathen
Und meinem Vater das Komplot entdeckt,
Der mir nun Hilf' und Beistand ganz versagt.
Ich darf mich in der Stadt nicht sehen lassen,
Sonst geht es geradezu in das Gefängniß.
Ich geh zu Florence — sie liebt mich von Herzen —
Und zeig ihr meinen Gram und meine Schmerzen.
Fräulein Florence!

(Florence tritt auf.)

Florence. Wer da? Bist du es, süßer Vallenger?
Du siehst so traurig aus; wie geht's dir, Holder?

Vallenger. So schlecht wie nie. Du bist mein einzig Hoffen.

Florence. O Süßer, Alles will ich für dich thun.

Vallenger. Mein Vater und mein Weib, sie wissen alles,
Sind all' in Wut und drohen sich zu rächen,
Entziehn mir jeden Unterhalt und schwören,
Daß meine Frevel sie bestrafen wollen.

Florence (für sich). O, pfeift der Wind aus diesem Loche! —
Was soll ich für euch thun?

Vallenger. Nimm mich auf einige Zeit zu dir, o Schöne,
Bis ich mit meinem Vater mich versöhne!
Und was ich dann besitze, ist dein eigen.

Florence. Was soll ich thun? Die Zeit lang betteln gehn?
Nein, Vallenger, ihr habt euch sehr getäuscht.
Denkt ihr, ich sei vertraut mit euren Plänen,
Und daß ich dem Gesetz nun auch verfalle?
Zu eurem Weibe geht und pflegt sie zärtlich!
Mir will so närrische Laune nicht behagen.

Vallenger. Ich hoffe, Süße, daß du nur gescherzt.

Florence. Das wäre Unsinn. Denke nur nicht so!
Verlaß mein Haus! Dein Vater möchte kommen.

Vallenger. Florence, herberge mich nur diese Nacht!

Florence. Nicht eine Stunde. Soll mein Ruf befleckt
Um deinetwillen sein, liegst du hier auf?
Ich hol' die Wache, sicher mich zu stellen.

Vallenger. Steht es denn so? Wer kann mir Hilfe senden!
Im Felde lieg, verzweifelnd dort zu enden! (Ab.)

Florence. O Gott, wär' Sentloe nur noch nicht ermordet!
Verloren ist dann alle Hoffnung.

---

654 meine fehlt AB_1 — 681 hole A_2 B_1 —

(Es tritt Plump auf.)

Florence. Was giebt es Neues, Plump?
Plump. Sein Letztes trank Sentloe, es ist geschehen.
Florence. Dann, Plump, ist es auch mit uns geschehen.
Plump. Nun weshalb?
Florence. Der arm', elende Vallenger war hier,
So leer wie Luft, nicht eines Hellers werth;
Sein Vater will gesetzlich ihn verfolgen.
Ich wünschte, Sentloe lebte wieder auf.
Plump. Es ist geschehn und deshalb nicht zu ändern.
Florence. Ich schaffe Hilfe; merk auf Weiberwitz!
Soeben ist Vallenger fortgegangen;
Folg' ihm und merk', wo er sich niederlegt!
Und wenn du siehst, daß er in Schlaf versinkt,
Leg' Sentloe's Leichnam dicht an seine Seite,
Zieh aus sein Schwert und mache blutig Alles,
Und «Mörder» schrei, als hätt' er ihn getödet!
Nun mach dich dran, hab' Alles wohl in Acht,
Und niemals trifft uns beide der Verdacht.
Plump. Habt keine Furcht! Ich werde alles thun.
Florence. Lebwohl, doch komm zu mir, wenn dies geschehn!
Ich geh indes ins Haus, mich einzuschließen.

(Ab.)

Plump. Zur eklen Hure schuf der Teufel dich,
Du lebst zur Wollust und zum Morde nur.
Es ändert sich vor morgen noch sehr viel;
Daß Todte leben, ist ein seltsam Spiel.
Ich will Vallenger nach in aller Eile,
Um selbst zu sehn, an welchem Ort er weile.

(Ab.)

4. Akt, 3. Scene.

(Sentloe tritt auf ganz schläfrig.)

Sentloe. Wie kommt's, daß ich so müd und schläfrig bin?
Wie ich so gehe, straucheln meine Füße,
Das Auge sinkt, als hätt' ich nicht geschlafen
Die zwanzig Tage. Deutet's nicht auf Krankheit?
Stets mehr und mehr! Ich muß mich niederlegen
Und Erd' und Gras zu meinem Bette machen.

(Er legt sich nieder und schläft ein. Vallenger tritt auf.)

Vallenger. Verhaßt ist meinem Aug' das Tageslicht,
Der Sonn' erröthet mein beschämt Gesicht.

---

703 der] sein B — 706 nach Hause A_2 B_1 — 717 Deut' es A_2 B_1 —

Der Himmel scheint zu zürnen meinen Sünden,
Die Reue muß zum Herzen Eingang finden.
Die Erde brennt wie Feuer unter mir,
Nicht minder heiß wär meine Lustbegier.
Da Erd' und Himmel meinen Plan vernichten,
Muß ich mein Antlitz wohl zu Boden richten.
Mein Gram ist hier. Einschläfern mich die Sorgen.
So ruh' dich aus, Verfluchter, bis zum Morgen!

(Er legt sich nieder zu schlafen. Plump tritt auf.)

Plump. Den Weg kam er, und schlafend liegt er hier,
Und Sentloe neben ihm — vortrefflich!
Erwiesen hast du ihm so vieles Gut,
So opfre einmal noch dein eigen Blut!

(Er sticht sich in den Arm und färbt Sentloe's Gesicht blutig. Dasselbe thut er mit dem herausgezogenen Schwerte Vallenger's und legt es an dessen Seite nieder.)

Plump. Der Trank, den ich dem Sentloe eingegeben.
Bewirkt, daß er vor Allen todt erscheint,
Und lange währt es noch, bis er erwacht.
Ich will die Wache rufen. Mord! Mord!

(Ab. Vallenger fährt auf.)

Vallenger. Welch Mordgeschrei hat so mein Ohr erschreckt!
Ich hatte mich zum Schlafe hingelegt —
Was seh ich! Mein gezogen Schwert und blutig
Und einen Mann, jetzt eben erst getödtet!
Ein Bösewicht hat diese That gethan
Und diesen Leichnam neben mich gelegt,
Um also selbst als schuldlos zu erscheinen.
Und ist es so, muß ich es glücklich achten;
Ich hasse Leben, um nach Tod zu trachten.

(Der Constable und Gerichtsdiener kommen.)

Constable. Hier ist der Todte und der Mörder dort.
In des Königs Namen nehm' ich euch gefangen.
Gebt eure Waffen ab und geht mit uns!

Vallenger. Ich bin's zufrieden. Nehmet meine Waffen
Und führt mich fort, wohin es euch beliebt!

(Sie führen Vallenger ab.)

Constable. Führt diesen ins Gefängniß augenblicklich!
Und auf den Kirchhof bringt den Leichnam hier!

(Plump tritt wieder als Harbert auf.)

Plump. Gott schütz' euch! Das Gerücht hat sich verbreitet,
Ein Edelmann sei hier ermordet worden.

Constable. Ja, Herr, ein feiner Mann. Dort liegt er.

Plump. So niedrig liegest du da, mein edler Sentloe!
O brich, mein Herz, da dir der Freund ermordet!

Constable. So ist euch, Herr, der Edelmann bekannt?
Plump. Ja wohl; er war mein vielgeliebter Freund,
Schulfreunde waren wir in Oxford beide.
Drum laßt mich, guter Herr, euch höflich bitten,
Daß ich für den, den ich im Leben liebte,
Nun auch im Tode Sorge tragen möge
Und ihm ein christliches Begräbniß geben.
Constable. Von ganzem Herzen, Herr. Nehmt ihn mit euch!
Es thut mir leid um eure Traurigkeit.

(Der Constable ab.)

Plump. Weil dies mir gut von statten geht, so will ich wieder Plump sein. Denn jetzo naht die Zeit, daß er erwacht.

(Ab. Sentloe erhebt sich.)

Sentloe. Im ganzen Leben schlief ich nie so fest.
Doch halt! Wovon ist meine Hand so blutig
Und mein Gesicht? Mich dünkt, da kommt mein Diener.

(Plump kommt bestürzt.)

Nun, Plump, was giebt's? Was stierst du mich so an?
Plump. Lebt ihr denn wieder, Herr?
Sentloe. Bestelltest du für mich denn einen Mörder?
Plump. Nicht ich, Herr, die verruchte Florence that's,
Und ohne mich wärst du dem Tod verfallen. —
Sentloe, schau Harbert an und deinen Freund,
Der dir nachfolgte, deinem Diener gleich,
Um dich von tausend Unheil zu erretten!
Sentloe. Ich bin erstaunt und weiß nichts drauf zu sagen.
O theurer Harbert, mein geliebter Freund!
Plump. Laß die Umarmung auf ein andermal!
Nach Bristol kam der König, jüngst gelandet;
Im Gehn will ich das Ganze dir erzählen,
So wunderbar, wie du's noch niemals träumtest.

(Ab.)

5. Akt, 1. Scene.

(Es treten auf König Richard, Leicester, Richmond, Gottfried, Mutter, Eustace und Anabella.)

König. Heil dir, des Friedens segensreicher Schoß,
Den Richard findet, da er heimgekehrt!
Dich grüß' ich, Bristol, wo ich erst gelandet,
Und nun bei meiner Rückkehr bin begrüßt.
Verkündet London meine frohe Ankunft!
In Bristol wollen wir ein Weilchen rasten.

V. 773 ist in B ausgefallen.

Gottfried. Fama hat schon die Nachricht hingebracht.

Eustace. Und Bristol sendet seine Bürger aus,
Daß sie Glück wünschen eurer Majestät.

König. Wir würden gern mit euch die Freude theilen,
Wenn nicht die traurige Begebenheit,
Die Eustace hier und Umphrevil betrübt,
Auch mich um dieser Edlen willen schmerzte.

Gottfried. Bei Gott, mein Fürst, es überwältigt mich,
Mein Herzenskind so jammervoll zu sehn.
Ha, welch ein Bösewicht war er!
Bei allen Heil'gen, wär' ich Richter hier,
Der Tod am Galgen wäre ihm gewiß.

Eustace. Obwohl mein Blut, mit der Vernunft entzweit,
Um Gnade flehen will für meinen Sohn,
So kehrt Gerechtigkeit doch unparteiisch
Mein Herz vom Mitleid ab und hin zum Recht.
Um eurem Einzug, König, Ruhm zu bringen,
Seht nur auf Gottfried's Schmach, straft meinen Sohn!
Am besten ihn durch Richterspruch verlieren.
Auch nicht umsonst stirbt, wer ein Beispiel giebt
Durch Gnad und Reue für ein sündlich Leben.

König. Gar tugendhaft ist euer beider Thun.
Mitleid hätt' ich mit eurer Foderung,
Wenn Recht durch Mitleid sich erweichen dürfte.
Ruft den Gefangnen! Nutzen wir die Zeit,
Recht zu ertheilen diesen braven Leuten.

Anabella. Hegt Gnade, Richard! Gnade ist beim König
Ein strahlender Demant, in Gold gefaßt.
Er spricht aus Haß und Rachsinn gegen ihn,
Und ich für ihn aus Lieb' und Mitgefühl.

König. Wen hat das Mitleid so beredt gemacht,
Den Schuldigen zu vertheidigen, der nicht hier ist?

Anabella. Die wohl den größten Schmerz von allen leidet,
Das unglücksel'ge Weib des armen Vallenger.

König. Du bist gekränkt; drum solltest du verlangen
Rache für dich und Recht an deinem Mann.

Anabella. Rache für mich, mein König, kann nicht sein;
Ihr müßtet seltsam eine Scheidung machen.
Ich bin Vallenger also fest verbunden
Wie Leib der Seele; drum kann nimmermehr
Er mich verletzen. Geht er mir verloren,
Zu Schmerz und Elend fühl' ich mich geboren.

Gottfried. Wollt' er dich nicht ermorden, thöricht Kind?

---

806 Um] Und A B_1 — 816 Dürfte das Recht . . . sich erweichen A_1 B_1 —

Anabella. Nicht mehr verlangt' er, als ich gern kann geben.
Gern leid' ich Tod, wenn er nur bleibt am Leben.

Mutter. Hielt er die Hure nicht, dich zu verhöhnen?

Anabella. Bereut er das, bin schnell ich zu versöhnen.

Gottfried. Gab er der Hure nicht auch deine Kleider?

Anabella. Ich hieß es gut und war mit einverstanden.

Mutter. Doch haßt er dich.

Anabella. Er that es nur, um die Geduld zu prüfen;
Denn was er gab, ersann, betrifft nur mich,
Ich hab' es ihm erlaubt.
Drum klag' ich ihn nicht an, entschuldge ihn.
Da sie, von der man sagt, sie sei verletzt,
Dies leugnet, so thut Recht und sprecht ihn frei!
Denn ich beschwör's, ich weiß von keiner Kränkung.

Gottfried. Sie weiß von keiner Kränkung? Ha, sie lügt.

König. Weil eure Tochter ihm die Schuld verzeiht,
Sir Gottfried, sollt auch ihr sie ihm vergeben.

Gottfried. Vergeben? Nein. Der Schuft soll niemals prahlen,
Daß er dem alten Gottfried hab' getrotzt
In guter und gerechter Sache.
Ich werd' ihm schon zu Leibe gehn und so
Ihm an das Leben gehen,
Er soll es wahrlich mit dem Halse büßen.
Doktor, komm her und sag' dem Könige,
Was du von Sentloe's blut'gem Morde weißt!

Challener. So schwör' ich denn vor eurer Majestät,
Daß Vallenger mich durch Gold bestochen hat,
Sentloe und Anabella zu vergiften.

Anabella. Vorsatz gilt nicht, wird er nicht ausgeführt.

Challener. Ist, Fräulein, Sentloe's Tod nicht ausgeführt?

Harbert. Ach, Sentloe's, meines Herren, blut'ger Tod
Heischt schleunigst Recht von eurer Majestät.

König. Zur Genüge soll Gerechtigkeit dir werden.

Challener (für sich.) Wie schmerzt es mich zu sehn, wie salzige Thränen
Ihr so die rosenfarbnen Wangen netzen.

Harbert. Wenn meine Klugheit dies nicht abgewandt,
Wär' beiden auch nicht Sorge mehr bekannt.

Eustace. Da kommt mein Sohn — nein, Schande muß ich sagen.
Sein Blut nur, Fürst, vermag sie abzutragen.

(Vallenger und Gerichtsdiener kommen.)

König. Du junger Vallenger bist hier angeklagt
Um Anabella und um Sentloe's Mord.
Sprich, bist du schuldig? Ja oder nein!

Vallenger. Ich bin an boidem schuldig, Herr, und will
Mit meinem Leben gern die Sünde büßen,
Obwohl ich rein mich fühl' in meinem Herzen
Von Sentloe's Tod. O Stunde, sei willkommen!
Bald ist die Schmach von mir hinweggenommen.

Anabella. Wie? Trieb ihn zur Verzweiflung dieses Mißgeschick?
O mein Vallenger! Spricht sein Angesicht
Nicht mit Orakels Ton, er sei unschuldig,
Klagt er schon selbst sich an?

König. Erwarte jetzt, Vallenger, deinen Urtheilsspruch!

Harbert. Verkündet ihn noch nicht, hochmächtiger König!

König. Kannst du gesetzliche Verzögerung heischen?

Harbert. Um Wahrheit und Gerechtigkeit zu fördern.
Mein Herz, beschwert mit scheuslichem Verbrechen,
Zwingt mich, zum größten Kummer zu gestehn,
Daß ich, verführt durch Florence' Wort und Gaben,
Ermorden sollte Sentloe meinen Herrn.
Ich bin der Meinung, daß ihr böser Sinn
All diese Schändlichkeiten hat verschuldet.

König. Ihr Häscher, bringt sie gleich vor unser Antlitz!

Vallenger. Ein kurzer Aufschub meines Todes.

Gottfried. Seht, wie sie dreist daherkommt gleich 'ner Braut!

(Florence tritt auf)

Florence. Dem Könige Heil und hohes Glück den Pairs!

Mutter. Ein frechres Weibstück lebt gewiß nicht mehr.

König. Mein scharfes Urtheil schaut durch diesen Spiegel
Leichtfertiger Schönheit ihre Niedrigkeit.
Tretet vor, Lady!

Florence. Ich führe diesen Namen, mächt'ger König,
Und kühn erschein' ich, mich zu reinigen
Von Allem, was man mir hier Schuld gegeben.

König. Ihr seid hier als mitschuldig angeklagt
An Sentloe's Tod. Sagt, schuldig oder nicht?

Florence. Des stolzen Manns entehrter Sohn belastet
Mit solchem Argwohn mich vor unserm König?

Vallenger. Du mordetest nicht ihn, doch meine Ehre.

Challener. So wird Jünglingen Wollust zum Gesetz.

Florence. Du wagst es, meine Ehre zu beflecken?

Eustace. Schau her, hier steht, der dich verklagt hat!

Florence. So roher Fleischklump, dieser zottige Sklave?

---

879 Sünde] Strafe AB_1 —

Eustace. Sprich, freches Weib, wie hier es sich gebührt,
Sprich ehrfurchtsvoll in Königs Gegenwart!

König. Wir streiten, Lady, nicht um Worte,
Beweis verlangen wir und lautre Wahrheit.
Bursch, tritt vor und rede offen Wahrheit!

Harbert. Der Unglückselige, der nichts verbrochen,
Scheut nicht den Tod; und so beschuld'ge ich dich,
Florence, des Todes meines Herrn. Noch mehr:
Beschuld'ge dich, daß du mit dieser Börse
Voll reinen Goldes mich bestochen hast,
Sentloe zu morden, Sentloe, der nun todt.

Florence. Ich dich bestochen? Gröbliche Verleumdung!

Harbert. Fragt Vallenger, von wem hier diese Börse!
Ihr Damen, seht sie an! Ihr kennt sie wohl.

Anabella. Die Börse war die meine.

Vallenger. Die Börse schenkt' ich Florence.

König. Aus dieser Börse folgt der sichre Schluß,
Daß sie zum Morde Sentloe's ihn bestach.

Eustace. Seht ihr Gesicht, mein Fürst! Die Farbe wechselt.

Florence. So bin ich überführt? Der Elende
Mag so mit Lästern mich in Schande bringen?
Obgleich mein Tod gewiß, auch deiner ist es.

Gottfried. Antwortet, Florence! Was spracht ihr mit euch?

Florence. Ich werd' Euch Antwort geben wahr und treu,
Und eines starken Weiberherzens würdig,
Zu schlimm für dich, du ehrenloser Schuft.

Eustace. Von ihr ist nichts als Bosheit zu erwarten.

Florence. Hochmächt'ger König, frei will ich gestehn,
Daß der verfluchte Plump hat eingewilligt
In Sentloe's Tod. Das ist die reine Wahrheit,
Mag ich nun leben oder sterben.

Harbert. Schlecht ist ihr Leben, boshaft ihre Zunge.

König. Nun führt sie all bei Seite! —
Ich seh, daß Florence unverschämt und frech ist,
Verzweifelt Vallenger, Plump reuevoll,
Und daß der Schrecken alle drei beherrscht. —
Ruft sie zurück! Harrt alle eures Urtheils!
Erst Vallenger!
Du suchtest deine Frau durch Gift zu tödten;
Und weil nun Sentloe's Mord ersichtlich ist,
So ist für dich noch unser Urtheil gnädig.
Ich hab' dir einen edlen Tod bestimmt:
Dein schlechtes Haupt wirst du verlieren.
Was Plump betrifft und die ehrsame Florence,
Weil beide sie in Mord gewilligt haben,

So sollen beide auch am Galgen sterben.
Und dies ist unser Urtheilsspruch.

Harbert. Doch, König, mir ist keine That bewiesen.

König. Ihr Wort bezeugt die That, dein Thun ihr Wollen.

Harbert. Den Mord verschwieg' ich, nicht versucht' ich ihn.

Florence. Er hat den Mord begangen. Hängt uns alle, Herr!

Eustace. Harbert, für alle Lieb zu meinem Sohne
Seh' ich in einer Schlinge bald dein Haupt.

Florence. So hängt uns denn nah an einander, Herr,
Daß wir im Tod uns küssen wie im Leben.

Anabella. Prahl' nicht so schändlich, schmäh nicht dein Geschlecht!

Florence. Ach guter Gott, wie wurde sie so heilig!
Sie liebt das Fleisch und wagt's nicht zu gestehn.

Vallenger. Bereit zu sterben, unterwerf' ich mich.
Vergebt die Thorheit meiner Jugend, Vater!
Laß, Umphrevil, mich auf zum Himmel steigen
Auf Schwingen meiner ungefälschten Reue!
Die Thränen hier verkünden meinen Gram.
Und du, o Wunder aller Frauenwelt,
Vergieb das Unrecht, das ich dir gethan,
Damit ich ruhig kann zum Tode gehen!

König. Fort mit ihnen!
Und morgen seh ich sie gerichtet.

Anabella. O Gnade, Richard, zeige ein'ge Gnade!
Will Vallenger den Sohn so still verlieren
Und härter sein als Felsen von Granit
Und von Erbarmen nicht sich rühren lassen?
Bleibt stumm der Vater, Richmond, so sprich du!
Und wagt es Richmond nicht, dann spreche Leicester.
O seht, die Zeit enteilt mit Schwalbenflügeln,
Sie flieht: huldvoller König, zeige Gnade!

König. Gesetzesschranken brech' ich niemals, Lady.
Den vorgesetzten Mord trifft Todesstrafe.
Doch bringt mir einen Mann, der willig ist
Für Vallenger den Tod zu leiden,
So soll er leben. Sonst hofft nicht auf Gnade!
Bei Hof erwartet unser ferneres Wollen!

Anabella. O glücklich, einiger Trost ist noch für mich.
Nun zeige deine Weibesklugheit schnell!

Challener. Und er soll leben, stirbt für ihn ein andrer!
Glück zu, hast du dir solchen Freund erworben!
Doch mein' ich, morgen bist du schon gestorben.

(Alle ab.)

---

967 Ich seh A_2 B_1 — 995 Hofft sonst A_2 B_1 —

5. Akt, 2. Scene.

(Sentloe tritt auf als Mönch verkleidet.)

Sentloe. Gleich einem Mönche hab' ich mich verkleidet,
Den theuren Freund zu sehn, der mich gerettet,
Und auch die Metze, die mich töden wollte.
Dem Schornsteinrauch vergleich' ich Hurenliebe;
Er zittert zwischen zwei verschiednen Winden,
Bald schwebt er links, bald wieder rechts dahin,
Und eigentlich gehört er keinem an.
Ihr Auge strahlt von Haß und böser Lust,
Verrath und Trug beherrschet ihre Brust,
Und leicht zerbrechend Glas ist ihr Versprechen.
Ihr Denken fließt gleich einem Strom dahin;
Ihr Wort ist Oel, das dennoch Rost erzeugt;
In Untreu sind sie treu nur stets erfunden,
In nichts beständig als in Unbestand,
Gefräß'ge Krebse an des Mannes Freiheit. —
Doch halt, ich bin an dem Gefängnißthor.
Wo ist der Wächter? Ich muß mit ihm sprechen.

Wächter. Wer klopft hier?

Sentloe. Ein Mönch, der der Gefangnen Beichte hört.

Wächter. So wart! Ich bring' sie euch im Augenblick.

(Es treten auf Vallenger, Florence, Plump und der Wächter.)

Sentloe. Heil diesem Ort! Sir, laßt mit euch mich sprechen!
Seid ihr im innern Herzen nicht betrübt,
Daß ihr in Lust das Leben so vergeudet?

Vallenger. Ich bin es, Vater. Lange denk' ich schon,
Daß allzu lang das niedre Leben währte.

Sentloe. Verzweifelt nicht! Und müßt ihr alsbald sterben,
Ihr könnt durch Reu des Himmels Huld erwerben.
Nun, edles Fräulein, laßt mit euch mich sprechen!

Florence. Nun, guter Bursch, was willst du von mir haben?

Sentloe. Bekennt mir wahrhaft eure frühern Sünden!

Florence. Gut, so will ich denn eines dir bekennen —

Sentloe. Eines und jedes!

Florence. Und so bekenn' ich dir denn, daß bisher
Ich niemals nach der Wahrheit was bekannte.
Ich will mit kurzen Worten dir erzählen:
Ich that nur Böses, habe stets gelogen,
Ich habe die verleumdet, die betrogen,
Und wen ich haßte, liebt' ich nicht.
Und dies war meine Lebensweise.

Sentloe. Bereut ihr nicht, was ihr so viel verübt?

1043 verübtet A_2 —

Florence. Bei meiner Treu, nicht so viel reut es mich.

Sentloe. Ich hoff', ihr ändert euch vor eurem Tode.

Florence. Ihr kennt vielleicht den Spruch: Trau, schau, wem.

Sentloe. Gott wende euer Herz! Nun, theurer Freund,
Es ist die Stunde des Gerichtes da.
Gefällt es euch, so will ich mit euch gehen.

Harbert. Ja, trauter Sentloe, und du sollst erfahren,
Wie Keuschheit sich und Wollust offenbaren.

(Es kommt ein Bote.)

Bote. Ihr sollet die Gefangnen bringen.
Der König und die Pairs sind schon bereit.

Wächter. So schnell als möglich werden wir erscheinen.

Florence. Kommt, edle Herzen, wandelt ohne Furcht!
Ein wenig Hängen hilft uns all davon.

(Alle ab.)

5. Akt, 3. Scene.

(Es treten auf der König, Richmond, Leicester, Sir Eustace, Sir Gottfried.)

König. Sir Gottfried und Sir Eustace Vallenger,
Mag euer Silberhaar Geduld mich lehren.

Gottfried. Gott sei mein Zeuge, Fürst, mich reut es nicht.
Doch ach, du weinst umsonst, mein guter Ritter;
Denn hier ist keine Hilfe.

Eustace. Ja, Herr, Gerechtigkeit für meinen Sohn.
Er hat den Tod verdient; drum laßt ihn sterben!

König. Hat eure Tochter irgend wen gefunden,
Sir Gottfried, der für Vallenger will sterben?
Denn solch Versprechen hab' ich ihm gegeben;
Und weil das Wort gesagt, wir halten's ihm.

Gottfried. Nein, nein, mein Fürst. Ich habe wohl gehört,
Daß wer von Noth gedrängt den Freund gefunden,
Der ihn mit Selbstgefährdung retten wollen;
Doch finden wen, der für den Freund will sterben,
Das wäre wohl in unsrer Zeit unmöglich.

(Es kommen die Gerichtsdiener mit den Gefangenen.)

König. Den jungen Vallenger führt erst zum Tode!
Wenn dies geschehen, richtet auch die andern!

Vallenger. Eh' ich zu spielen geh auf jener Bühne
Die allerletzte Scene meines Lebens,
Erweis' ich Ehrfurcht meinem Könige
Und zunächst euch, die ich so sehr beleidigt.

1052 sollt AB_1 — 1073 zuerst AB_1 —

Nun Schritt vor Schritt, der mich zur Bühne bringt,
Den Geist mir auf zum Gnadenthrone schwingt.
Wär' hier auf Erden die Verzeihung möglich,
Erfleht' ich sie von meinem hohen König,
Von meinen Eltern wie von meinem Weibe.
Die müßten mir verzeihn. Doch mein gehässig Leben
Ist so befleckt, besudelt durch die Sünde,
Daß sie die letzte Bitte um Verzeihung
Nicht hören und nicht achten würden.

(Zu der einen Thür tritt Anabella als Mann verkleidet, zu der andern Challener ein.)

Anabella. Halt! Hier ist, der für Vallenger will sterben.

Challener. Nein, hier ist, der für Vallenger will sterben.

Gottfried. Sei blind, mein Aug! O tugendreicher Challener,
Du kommst, vom Tode deinen Feind zu retten?

Vallenger. O Challener, den ich also tief gekränkt,
Verbirg dein Haupt! Denn schärfer ist dein Blick
Als jene Axt, von der ich sterben soll.
Du holder Jüngling, nichts darf dich bewegen,
Für mich den Tod zu leiden.
O König, sei gerecht! Denn keine Qual
Ist größer als vergeblich Zögern.

König. Macht schnell mit ihm, ihr Henker, macht es schnell!

Anabella. Halt, Henker! Fürst, ich will Gerechtigkeit.
Du sprachst, Vallenger solle leben bleiben,
Wenn jemand sich für ihn zum Opfer gebe.
Ich will es thun, will für Vallenger sterben.

Challener. Nein, hier ist, der um Anabella's willen
Und nicht um ihn den Tod erleiden will.

Anabella. Ich sprach zuerst, mir muß der Vorrang bleiben.

Challener. Sag mir, wer bist du, rascher junger Mann,
Der diesen Vorrang mir zu nehmen wagt?
Dich sollte Sitte doch belehren, stets
Den Vorrang Aelteren zu überlassen.
Wie bist du nur so roh und ungesittet,
Die feine Bildung gänzlich zu vergessen,
Die Eltern ihre Kinder stündlich lehren?

Anabella. In Sitte wohl, o Herr, muß ich gestehen,
Da habt ihr Recht, doch nur im Tode nicht.
Das Grab ist wie ein öffentlich Theater:
Der nimmt die Plätze, der zuerst gekommen;
Wer nach ihm kommt, der setzt sich, wie er kann.
Auch sagt ihr noch, ihr sterbt für Anabella.
Sie soll nicht sterben. Drum gebt Platz
Dem, der den wahren Anspruch hat!

1121 den fehlt A —

Gottfried. Der deine ist das nicht, du thöricht Kind.
Eustace, knie nieder, knie, nimm es nicht an!
Willfahre ihrer Thorheit nicht, mein Lehnsherr!

König. Ich staune über euch. Was giebt es denn?

Gottfried. Lehnsherr, mein Kind ist's, meine Anabella.
Verkleidet kam sie her,
Den zu erretten, der sie tödten wollte.

König. Bei Gott, du bist gar sehr zu tadeln, Mädchen.
Wer ist der andre?

Gottfried. Mein Fürst, das ist der tugendreiche Challener,
Der seinen Feind vom Tod erretten will.

König. Ein Wettstreit ungemeiner Großmuth,
Und der dem wackern Mann zum Ruhm gereicht.
Nun muß ich sagen, ich bin sehr erzürnt,
Daß Anabell so daß Gesetz verhöhnt.
Wir fordern einen Mann; sie täuscht als Weib.
Drum wollen wir, ihr Ehmann bleib' am Leben,
Doch auf dem Block verliere sie das Haupt.
Doch soll kein Henker ihr das Leben rauben,
Vallenger führe selbst den Todesstreich.
Das ist mein Urtheil, und ich ändr' es nicht.

Anabella. Bei Gott, du sollst es nicht; ich nehm' es an, Herr.
Geliebter Vallenger, komm! Mit einem Streich
Befreist du dich und tödtest mich zugleich.

Vallenger. Zu Anabella's Mord das Beil zu heben?
Eh will ich Satan meine Seele geben.

Challener. Der Ehemann der Henker seines Weibes —
Ist so unmenschlich, daß ein menschlich Auge
Blut strömen müßte, um es anzuschauen.
Drum, hoher Herr, laß mich für beide sterben,
Um zu verhindern ein so gräßlich Thun!
Was dich betrifft, ich hasse dich, Vallenger,
Und wär' von ganzem Herzen es zufrieden,
Erlittest du den Tod, weil du mich hassest.
Doch außerdem, Vallenger, acht' auf dieses!
Du hast ein Weib so schön als Anabella,
Die ich, dein ärgster Feind, so glühend liebe,
Daß ich für sie mein Leben willig opfre,
Verzeiht nun Gnade, was Gesetz dir droht.
Du mußt gewärtig sein, daß, wenn wir leben,
Ich stets den Plan dich zu ermorden hege,
Um dein so heiß geliebtes Weib zu haben.

1123 nimm's nicht A — 1137 fodern A_2 —

Drum, Herr, nimm meinen Tod zum Unterpfande,
Zu retten ihre Ehr' zu seiner Schande!

Plump. Mein Fräulein, habt ihr all das Leid vernommen?
Ist Rührung nicht in euer Herz gekommen?

Florence. O ja, es schmilzt und weinet salzige Thränen,
Ihr rühmlich Thun zu sehn, das mich vernichtet.
Zum Spiegel dienen, die nach Tugend streben,
Hier solchen, die in bösen Lüsten leben.

Plump. So ist es recht. Nun, Herrscher, laß mich sprechen!
Wenn der vermeinte Todte wieder lebt,
Dann wird sich freundlich die Verwirrung lösen.

König. Erwiesne Schuld nur straft des Lands Gesetz.

Plump. Nun denn, vernimm, o König und ihr alle:
Der Mann und ich vollbrachten alles dies.
Als Doktor hat er meines Freundes Sentloe
Und Anabella's Leben auch gerettet.
Ich rettete Vallenger ebenso,
Und Sentloe, der durch mich umkommen sollte,
Beschützte ich durch tugendhafte List.
Er lebe wieder auf vor eurem Antlitz
Und mach' ein fröhlich Ende dieser Trauer.

(Sentloe wirft seine Verkleidung ab und kniet nieder.)

Vallenger. So lebe denn von Neuem auf, mein schnödes Herz!
Zu holder Freude wandelt Angst und Schmerz.
Vergeßt, was ich gethan, laßt mich zur Buße
Versiegeln mein Verzeihn mit süßem Kusse!
Von ganzer Seele reun mich meine Sünden.

Anabella. Mein liebster Trost und meiner Seele Lust,
Mein einzig theurer, liebster Vallenger,
Die Welt, verwandelt in ein Paradies,
Erfreute meine Seele nicht so süß.
Du bist mir theurer, viel geliebter jetzt
Als vormals, ehe du mich so verletzt.
Fällt doch so leicht der Jüngling in die Schuld!
Die Frau erwartet Reue mit Geduld.

Challener. Des jungen Vallenger's Reu und Zerknirschung
Erfreut mich mehr, als Rast den müden Wandrer.
Noch lange lebt, und eures Bundes Glück
Sei nie gestört durch herbes Mißgeschick!

Harbert. Das Gleiche sag' ich dir. Du hast erfahren,
Daß wahre Freunde Treue stets bewahren.

Sentloe. Ich nehm' es an als echter Freundschaft Zeichen,
Um nie im Leben davon abzuweichen.

1186 So lebt von A_2 — So lebt er von B_1 — 1199 Reue A B_1 —

König. Weil Alles glücklich nun zu Ende geht
Und herber Gram in Frohsinn sich verwandelt,
So will ich Theil an eurer Freude nehmen.
Drum fort mit diesem tragischen Gerüste!
Was Florence nun betrifft, da wir gesehen,
Daß etwas sie die früh're Bosheit reut,
So soll sie bei den Büßerinnen wohnen;
Wie ihre Fehler schwinden oder bleiben,
Danach wird sie behandelt. Fort mit ihr!
Nun, frohe Eltern und ihr frohen Freunde,
Noch kurze Zeit woll'n wir in Bristol rasten,
Die Stunden schnell durch Scherz und Spiel verjagen
Nach mannigfachem Leid und trüben Tagen.

(Alle ab.)

Ende.

1215 Darnach A_2 —

Neue italienische Skizzen zu Shakespeare.

Von

G. Sarrazin.

1. Herzog Vincentio in „Mafs für Mafs“ und sein Urbild, Herzog Vincenzio Gonzaga.

Wie ich schon in einem früheren Aufsatze erwähnte (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. XXX: Shakespeare in Mantua?), geht aus einer Stelle in der Zähmung der Widerspenstigen (IV, 1), sowie aus einer Erwähnung im Kaufmann von Venedig (I, 2) und aus dem Gonzaga-Schauspiel im Hamlet hervor, daß Shakespeare von dem Herzogthume Mantua und der Herzogsfamilie der Gonzaga, die auch den Titel der Markgrafen von Montferrat führte, etwas wußte. Die drei Angaben sind nicht etwa den Quellen entnommen, sondern vom Dichter selbständig eingefügt.

Zu Shakespeare's Zeit (1587–1612) regierte in Mantua Herzog Vincenzio (I.) Gonzaga. Nun ist in dem Lustspiele Maß für Maß die Fürstenrolle bekanntlich auf einen Herzog Vincentio übertragen, wiederum abweichend von der Quelle, Whetstone's *Promos und Cassandra*, worin statt dessen der König (Matthias) Corvinus von Ungarn und Böhmen genannt ist, auch abweichend von Giraldi Cinthio's Novelle. Shakespeare hat in diesem Lustspiel auch sonst italienische Personennamen verwendet; er hat dem Rathgeber des Herzogs den Namen Escalus gegeben, welchen in Romeo und Julia der Fürst von Verona führte (*Escales* = *della Scala*). Da es nun außer dem Mantuaner keinen andern Herzog Vincentio gegeben hat, so kann Shakespeare nur diesen im Sinne gehabt haben, und es ergiebt sich, daß seine Phantasie sich mehrfach mit dem Herzoge von Mantua beschäftigte.

Aber wie kam er dazu, den italienischen Principe nach Wien (Vienna) zu versetzen? Auch dies ist durchaus nicht so ungereimt, wie es scheint. An Verwechslung mit der Stadt Viadana im Herzogthum

Mantua, nach welcher die Erbprinzen von Mantua auch den Titel eines Markgrafen von Viadana führten, ist allerdings wohl kaum zu denken. Wien, die Hauptstadt von Oesterreich-Ungarn war als Schauplatz schon durch die Quelle nahe gelegt. Herzog Vincenzio aber war in Wirklichkeit nicht nur mehrfach mit dem habsburgischen Kaiserhause verwandt (der Sohn einer österreichischen Prinzessin, der Schwager des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich), sondern hielt sich auch gerade in jener Zeit (um 1600) viel in Oesterreich-Ungarn auf, als Befehlshaber der Kaiserlichen Truppen im ungarischen Feldzuge. Er wird gewiß nicht bloß im Jahr 1595, wo dies von seinem Chronisten Antonio Possevino erzählt wird, sondern auch sonst öfters in Wien verweilt haben. Ueberhaupt war er viel auf Reisen, u. a. auch im Jahre 1590 in Rom, und ließ dann sein Herzogthum durch seine Räthe verwalten.

Wenn nun in unserem Drama der Herzog Vincentio Streitigkeiten mit dem König von Ungarn hat (I, 2); wenn er vorgiebt, außer Landes gehen zu wollen; wenn vermuthet wird, er sei nach Polen gereist (I, 4), oder nach Rußland, oder nach Rom (III, 2); wenn er in seiner Mönchsrolle vom Papst gesandt sein will, so scheinen Erinnerungen an den wirklichen Herzog Vincenzio vorzuliegen, die allerdings etwas verdunkelt sind.

Ueberhaupt sieht es ganz so aus, als wenn der Dichter von dem Charakter und den Lebensgewohnheiten des wirklichen Herzogs Vincenzio Einiges erfahren und auf seinen Herzog übertragen hätte. Der Herzog in Maß für Maß erscheint fast, wie ein, freilich etwas idealisiertes Abbild des Mantuaner Herzogs. Vincenzio Gonzaga soll leutselig und freigebig, versöhnlich und nachsichtig gewesen sein; beim niederen Volke war er trotz seiner Verschwendung sehr populär. In seiner Jugend literarischen Neigungen hingegeben, auch bekannt als Beschützer und Gönner Torquato Tasso's, war er später mit Leib und Seele Soldat; als Staatsmann soll er nicht ohne Kenntnisse, aber ohne Festigkeit gewesen sein[1]) (vgl. Karl Hopf in Ersch und Gruber's Encyklopädie s. v. Gonzaga).

Auch daß der Herzog in Maß für Maß in ein Kloster geht,

---

[1]) Vgl. Meas. for Meas. III, 2, 152. *Let him be but testimonied in his own bringings-forth, and he shall appear to the envious a scholar, a statesman and a soldier.* So spricht der Herzog von sich selbst. Aber an einer andern Stelle gesteht er:

I, 3, 37 *Sith 't was my fault to give the people scope,*
't would be my tyranny to strike and gall them.

und sich als Mönch verkleidet, könnte ein der Wirklichkeit abgelauschter Zug sein; denn Herzog Vincenzio war in der That sehr kirchlich gesinnt, besuchte auf seinen Reisen fleißig die Klöster und sammelte Reliquien.

Lucio schmäht den Herzog (III, 2, 124):

Ere he would have hanged a man for the getting a hundred bastards he would have paid for the nursing a thousand; he had some feeling of the sport; he knew the service, and that instructed him to mercy.

was von diesem selbst allerdings für Verläumdung erklärt wird. Aber etwas Wahres muß doch daran sein, denn in einem Monologe sagt der Herzog (III, 2, 283):

Twice treble shame on Angelo,
To weed my vice and let his grow!

In Wirklichkeit war Herzog Vincenzio ein Wüstling, der viele Gelder brauchte um seine zahllosen Bastarde auszustatten.

Im Schauspiel ist der Herzog schon ein älterer Mann, der bereits 14 (oder 19?) Jahr regiert hatte.[1])

In Wirklichkeit war Herzog Vincenzio um die Zeit, als Shakespeare wahrscheinlich das Drama Maß für Maß dichtete (1601—1603), seit 14—16 Jahren an der Regierung.

Shakespeare's Herzog ist Junggeselle und vermählt sich zum Schluß mit der früheren Nonne (Novize) Isabella.

In Wirklichkeit war Herzog Vincenzio damals schon zum zweiten Male vermählt; aber eine gewisse Uebereinstimmung kann darin gefunden werden, daß seine erste geschiedene Gemahlin, Margherita Farnese, Nonne geworden war.[2])

Auch für den Statthalter Angelo könnte man ein Urbild finden, in einem durch Gelehrsamkeit, Klugheit und Selbstbeherrschung ausgezeichneten Oberrichter, der in jener Zeit ganz das Vertrauen des

---

[1]) Vgl. Meas. for Meas. I, 3, 19.
Duke. We have strict statutes and most biting laws
— — — — — — —
Which for this fourteen years we have let slip.
I, 2, 170 — — — *all the enrolled penalties,*
Which have like unscour'd armour hung by the wall
So long that nineteen zodiacs have gone round,
And none of them been worn.

[2]) Ein älterer Verwandter des Herzogs, Francesco Gonzaga, Graf von Novellara (1530—1577) war 1549—1551 mit einer ehemaligen Nonne, Olimpia, Tochter des Grafen Manfredo von Correggio (Schwester Barbara) verheirathet gewesen (K. Hopf a. a. O.).

Herzogs Vincenzio genoß, sein einflußreichster Rathgeber und oberster Verwaltungsbeamter war.[1]) Doch ist dies vielleicht eine zufällige Uebereinstimmung.

Es kann ferner Zufall sein, aber es scheint immerhin bemerkenswerth, daß man beim Studium der Geschichte des Herzogs Vincenzio in seiner nähern Umgebung mehrfach auf seltenere Personennamen stößt, welche mit solchen übereinstimmen, die Shakespeare in Maß für Maß und anderen Dramen verwendet. Ein Verwandter des Fürsten, Claudio Gonzaga, Marchese von Palazzolo, begleitete ihn auf seinen Feldzügen (vgl. Maß für Maß, Viel Lärm um Nichts); sein Oberhofmeister, Prospero Gonzaga, Markgraf von Luzzara, ebenfalls ein Verwandter, war mit der ausgezeichneten Isabella Gonzaga vermählt; zwei Räthe der Fürsten hießen Marcello Donato und Camillo Gatico (Possevino a. a. O.). Es ist allerdings zu bedenken, daß diese Namen damals in Italien nicht ganz ungewöhnlich waren; jedenfalls aber lagen sie einem englischen Dichter, wenn er nicht in Italien war, ziemlich fern.

Auch wenn man dem Zufall einen großen Spielraum zugesteht, bleibt doch eine auffallende und schwer zu erklärende Uebereinstimmung mit italienischen, insbesondere mantuanischen Verhältnissen übrig, sowohl was Namengebung und Charakterzeichnung, als auch was die Darstellung der Sittenzustände betrifft.

Nun ist neuerdings durch glückliche Funde ermittelt worden, daß die wirkliche Begebenheit, welche Giraldi Cinthio's Novelle, Whetstone's *Promos und Cassandra* und Shakespeare's Maß für Maß zu Grunde liegt, sich im Jahre 1547 nicht in Wien, auch nicht in Innspruck (Cinthio), auch nicht in Julio = Gyula (Whetstone), überhaupt nicht in Oesterreich-Ungarn zugetragen hat, sondern in Oberitalien, wahrscheinlich in Como oder einer anderen Stadt unweit Mailand (Shakespeare-Jahrbuch XXIX, 292 ff.).

Die Fürstenrolle hatte in Wirklichkeit weder Matthias Corvinus, noch ein österreichischer Kaiser, sondern Don Fernando Gonzaga, ein Großoheim des Herzogs Vincenzio, gespielt.

War es nun bloß poetischer Instinkt, welcher Shakespeare leitete, als er seinem Drama wieder italienisches Colorit gab und dem Herzog

---

[1]) Antonii Possevini Junioris Gonzaga, Mantuae 1628, p. 793: »Forenses interim curas populi opinione (qui raro fallit) par creditus Annibal Chieppius obibat, prudentia, experimento, compositione animi notus. Quod initium gloriae viro fuit, tracto in secretissima consiliorum et summae administrationi admoto«.

Vincenzio (Gonzaga) die Fürstenrolle übertrug? Oder hat er etwa außer Whetstone's Drama doch noch eine andere, italienische Quelle benutzt, in welcher der Name Gonzaga noch erhalten war? Ich wage nicht, diese Frage zu entscheiden.

Aber es dürfte kaum zu bezweifeln sein, daß der Dichter auch in diesem Stücke, wie in den meisten italienischen Dramen, recht genaue Kenntniß von oberitalienischen Zuständen verräth.

In einem folgenden Aufsatze soll gezeigt werden, daß Shakespeare auch in Einzelheiten der Familiengeschichte der Gonzaga's eingeweiht war.

---

2. Das Gonzaga-Schauspiel im „Hamlet."

Ein Verwandter des Herzogs von Mantua, der Marchese Alfonso Gonzaga von Castelgoffredo wurde auf seinem Landsitze, Villa Gamberedolo, unweit Mantua, am 7. Mai 1592 von acht Bravi ermordet, die im Solde seines Neffen, des Marchese Rudolf von Castiglione standen. Der Mord geschah um die Mittagszeit, als der Marchese von Castelgoffredo sich «der Muße und landwirthschaftlichen Sorgen» hingab[1]). Der Ermordete hinterließ außer seiner Wittwe Ippolita, mit welcher er seit 1568 vermählt war, nur noch eine Tochter, Caterina, um welche Rudolf von Castiglione schon vorher vergebens geworben hatte. «Schamlos erschien nun der Mörder in Castelgoffredo, entschlossen die Caterina zur Ehe zu zwingen; furchtlos stand er an dem blutigen Leichnam des Oheims» (Karl Hopf bei Ersch & Gruber, Allg. Encyklopädie, Bd. 74, S. 189). Er hielt Wittwe und Waise des Ermordeten förmlich gefangen und wollte das Erbe in Besitz nehmen. Eine vom Herzog Vincenzio veranlaßte Untersuchung verlief ergebnißlos; doch mußte Rudolf von Castiglione die Frauen freigeben. Am 3. Januar 1593 wurde er selbst ermordet.

Wer diese Thatsachen mit dem im Hamlet aufgeführten Schauspiel und den Bemerkungen Hamlets vergleicht, wird sich kaum der

---

[1]) Antonii Possevini Gonzaga, Mantuae 1628 p. 804: — — «Sed plus in Alphonso miseriae fuit. Hunc, nulla stirpe mascula, otium et rurales curas agitantem sicarii medio die confecere. Ad famam sceleris varie differebatur. Quidam Rodulphum Castilioni Marchionem, e fratre nepotem, rumoribus non in casum jactis differebant».

Folgerung entziehen können, daß jene Mordthat irgendwie zur Kenntniß des Dichters gekommen sein muß Denn der Name des Ermordeten stimmt überein (Gonzago = Gonzaga), nur daß er, was ja leicht begreiflich ist, mit dem Herzog Gonzaga (der auch als König bezeichnet wird) verwechselt wurde; daß er schon bejahrt und lange verheirathet war, trifft zu. Das Verwandtschaftsverhältniß des Mörders ist dasselbe. (*nephew to the King*); übereinstimmend ist das Motiv, sich in den Besitz des Erbes zu setzen, übereinstimmend die Werbung an der Bahre des Ermordeten. Wenn in der Quarto A. der Ermordete Albertus genannt wird, so ist vielleicht Verwechselung mit Alphonsus anzunehmen, oder falsche Auflösung einer notierten Abkürzung (*Al.*) Auch die Tageszeit, in welcher der Mord vollführt wurde, scheint zutreffend aufgefaßt zu sein; denn es ist doch offenbar ein Nachmittagsschlummer, während dessen im Hamlet der Herzog Gonzago umgebracht wird. Die Jahreszeit ist wenigstens angedeutet durch die Erwähnung der Blumen (*bank of flowers*).

Im Uebrigen sind Namen und nähere Umstände allerdings abweichend. Der Neffe, welcher Lucianus genannt wird, bringt im Drama seinen Oheim durch Gift selbst um, er wirbt nicht um die Tochter, sondern um die Wittwe des Gemordeten, welche hier Baptista genannt wird. Auch wird als Schauplatz Wien (Vienna, Qu. A: Guyana) bezeichnet. Diese Abweichungen erklären sich aber theils durch Vergessen der näheren Umstände, theils durch Anpassung an den Mord von Hamlet's Vater, theils auch durch Verwechslung mit dem Herzog Gonzaga. Herzog Vincenzio Gonzaga hielt sich ja um die Zeit, als Shakespeare seine Hamlet-Tragödie dichtete, Ende der neunziger Jahre, als Befehlshaber der kaiserlichen Truppen viel in Oesterreich-Ungarn auf, war auch, wie schon erwähnt, im Jahr 1595 in Wien.

Die Frage ist nun: wie kam Shakespeare zur Kenntniß dieser Mordgeschichte? Denn da der Ur-Hamlet schon vor 1589 verfaßt sein muß, so ist es natürlich ausgeschlossen, daß sie schon in Shakespeare's Vorlage vorhanden gewesen ist. Das Schauspiel-Motiv kann darum immerhin schon im Ur-Hamlet enthalten sein; aber die näheren Umstände hat offenbar erst Shakespeare selbstständig aus- oder umgestaltet. Die schwankende Bezeichnung als Herzog oder König scheint dadurch veranlaßt zu sein, daß Shakespeare statt eines Königs einen Herzog Gonzaga einsetzte. Hamlet-Shakespeare beruft sich bekanntlich auf eine italienische Geschichte (*story — written in choice Italian*). Eine solche ist aber meines Wissens bisher nicht

nachgewiesen worden. Den Quellen, welche der Darstellung Hopf's bei Ersch und Gruber zu Grunde liegen, habe ich leider auf der Kieler Universitätsbibliothek nicht genau nachspüren können; jedenfalls müssen außer den Angaben in Possevino's Chronik noch andere Berichte benutzt sein. Es ist an sich gar nicht unwahrscheinlich, daß die Mordthat, welche damals in Oberitalien gewiß einiges Aufsehen erregte, etwa in einem fliegenden Blatte erzählt und verbreitet wurde. Aber es scheint seltsam, daß eine italienische Mordgeschichte von doch mehr lokalem oder höchstens provinzialem Interesse bis nach England sollte vertrieben worden sein und noch nach Jahren die Aufmerksamkeit des großen englischen Dichters erregte.

Noch auffallender wäre eine Vermittlung durch mündliche Mittheilungen, welche etwa ein Freund des Dichters, der sich damals in Oberitalien aufgehalten, gemacht hätte. Wir haben für eine solche unwahrscheinliche Annahme gar keinen Anhalt.

Ich möchte nun noch daran erinnern, daß die Verse des Gonzaga-Schauspiels in altmodischem Stile abgefaßt sind, der nicht nur von dem sonstigen Stile im Hamlet, sondern auch überhaupt von Shakepeare's Schreibweise in seinen reiferen Dramen absticht. Zum Theil erklärt sich dies wohl nach meiner früheren Annahme dadurch, daß Shakespeare hier Verse aus dem Ur-Hamlet benutzt, oder den Stil Kyd's kopiert hat. Aber die meisten Verse des Gonzaga-Schauspiel's haben doch ein entschieden Shakespeare'sches Gepräge, nur nicht das seiner reiferen, sondern mehr seiner Jugenddichtungen. Rein äußerlich läßt sich dies leicht an der Vorliebe für den Reim und männlichen Versausgang, und an der Vermeidung von Enjambements erkennen. Die Sprache erinnert z. B. sehr an den Monolog des Bruders Lorenzo in Romeo (II, 3) oder an die Reflexionen in der Erzählung von Lucretia (VV. 939—1001), und in dem Gedicht Venus und Adonis (z. B. V. 527: *The mellow plum doth fall, the green sticks fast*, verglichen mit Hamlet III, 2, 200). Aber auch an Richard III. werden wir erinnert; man vergleiche die folgenden Stellen:

Hamlet III, 2, 226

Nor earth to me give food, nor heaven light!
Sport and repose lock from me day and night!
To desperation turn my trust and hope!
An anchor's cheer in prison be my scope!
Each opposite that blanks the face of joy
Meet what I would have well and it destroy!
Both here and hence pursue me lasting strife,
If, once a widow, ever I be wife!

Richard III. IV, 4, 400

Heaven and fortune bar me happy hours!
Day, yield me not thy light; nor, night, thy rest!
Be opposite all planets of good luck
To my proceeding, if with dear heart's love,
Immaculate devotion, holy thoughts,
I tender not thy beauteons princely daughter.

Ist es irgend wahrscheinlich, daß ein so sprachgewaltiger Dichter. dessen Stil und Ausdrucksweise so mannigfaltig und so vielen Wandelungen unterworfen ist, mehrere Jahre nach der Abfassung von Richard III. wieder auf dieselben Wendungen und Ausdrücke verfiel? Hat Shakespeare hier seinen Stil etwa künstlich zurückgeschraubt?

Oder liegt nicht vielmehr in diesen mehrfachen Uebereinstimmungen mit Jugenddichtungen ein Zeugniß dafür, daß die betreffenden Verse des Hamlet einer früheren Zeit entstammen, und gleichsam unorganisch eingefügt sind? Auf ein solches Einschiebsel deuten ja auch die Worte Hamlet's (II, 2, 565):

You could, for a need, study a speech of some dozen or sixteen lines, which I would set down and insert in 't, could you not?

Die Hamlet-Tragödie ist auch in der ersten Redaktion sicher frühestens 1599—1600 abgefaßt worden; Richard III. aber wird gewöhnlich 1592—93 angesetzt.

Die Dichtung von der Schändung der Lucretia wurde bekanntlich um 1593, die Tragödie Romeo und Julia wohl um dieselbe Zeit verfaßt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXX, 95); Venus und Adonis wahrscheinlich 1592.

Der Schluß des Gonzaga-Schauspiels ist nun in der Pantomime folgendermaßen angedeutet:

The Queene — — finds the king dead and makes passionate action; the dead body is carried away, the poysner wooes the Queene with gifts, she seemes harsh awhile, but in the end accepts love.

Genau dieselbe dramatische Scene ist von Shakespeare in der Historie von Richard III. ausgeführt. In der zweiten Scene des ersten Aktes klagt Lady Anna an der Bahre ihres ermordeten Schwiegervaters. Da erscheint der Mörder, Richard Gloucester und wirbt um die Wittwe; sie zeigt sich erst darüber erzürnt, schenkt aber zuletzt den Werbungen Gehör und nimmt einen Ring als Liebeszeichen an. Diese Scene ist ganz unhistorisch und, wie es scheint, von Shakespeare frei erfunden; jedenfalls bot ihm Holinshed's Chronik keinen Anhalt dafür. Sie leidet auch an so großen äußeren und

inneren Unwahrscheinlichkeiten, daß Viele sich gewiß gewundert haben, wie der Dichter darauf verfallen ist. Also schon zur Zeit der Abfassung von Richard III. scheint Shakespeare sich mit dem Gonzaga-Schauspiel oder einer ähnlichen Dichtung beschäftigt und einige Scenen ausgeführt zu haben, welche er zum Theil in Richard III. hineinarbeitete, zum Theil erst später im Hamlet verwerthete.

Wenn nun aber die Keime des Gonzaga-Schauspiels in so frühe Zeit zurückreichen, so muß man doch auch annehmen, daß Shakespeare von dem Morde des Gonzaga bald, ja fast unmittelbar danach, Kunde erhielt.

So spitzt sich die Frage mehr und mehr zu und weist immer deutlicher auf ihre Lösung hin.

Zu einer Zeit, wo es weder Telegraphen, noch Eisenbahnen, noch Zeitungen gab, wäre es nur ein wenig wahrscheinlicher Zufall gewesen, wenn jemand in London von einer Mordthat, die in einem entlegenen Winkel Oberitaliens verübt wurde, bald danach erfahren hätte. Immerhin wäre es ja möglich, daß ein Bekannter des Dichters, der sich im Sommer 1592 in Oberitalien aufhielt und im Herbst zurückkehrte, ihm diesen Vorfall berichtete.

Dieser Freund müßte dann aber derselbe sein, der dem Dichter vom Herzog Vincenzio Gonzaga von Mantua erzählte (Maß für Maß, um 1603 gedichtet), sowie von dem Mantuaner Künstler Giulio Romano (Wintermärchen, um 1610), und von seinen Troja-Gemälden im Palast von Mantua (Lucretia 1593); derselbe auch, dem der Dichter seine Vorstellungen von Venedig und dem Rialto verdankte (Kaufmann von Venedig, um 1595, Othello, um 1602), sowie seine Kenntniß von Padua und dem dortigen Studentenleben (Zähmung der Widerspenstigen, um 1593—94). Ist es aber auch nur einigermaßen glaublich, daß eine wenn auch noch so beredte Schilderung und Erzählung eines Anderen dem Dichter so lebhafte Eindrücke gemacht und noch nach Jahren hinterlassen hätte? Oder bleibt nicht vielmehr als einzig wahrscheinlicher Ausweg die Annahme übrig, daß Shakespeare selbst im Sommer 1592 in Oberitalien sich aufhielt?

Zu dieser Annahme war ich schon früher aus anderen Gründen gekommen (Engl. Stud. XIX, 358). Das Gedicht von Venus und Adonis, höchst wahrscheinlich im Sommer 1592 verfaßt, scheint unter der unmittelbaren Einwirkung italienischer Natur und Kunst entstanden zu sein. Auch sonst erklärt die Hypothese nicht nur die oben erwähnten Spezialkenntnisse, sondern noch manches Andere:

so die besonders in der Zähmung der Widerspenstigen und in der Verlorenen Liebesmühe vorkommenden italienischen Redewendungen und Verse; die echt italienischen venetianischen Namen. wie Othello (= Otello), Gratiano und Gobbo, welche nicht aus schriftlichen Quellen geschöpft sein können; besonders aber das italienische Kolorit mehrerer Dramen. Wie von allen zugestanden wird, ist doch namentlich im Kaufmann von Venedig und in Romeo und Julia Scenerie, Lebensweise, Gemüthsart merkwürdig gut geschildert und dargestellt.

Ja selbst Dramen, welche in anderen Gegenden spielen, haben bisweilen halb italienisches Colorit und scheinen von italienischen Erinnerungen beeinflußt, besonders, wie schon berührt, Maß für Maß und die Hamlet-Tragödie selbst.

Im Hamlet fallen (abgesehen vom Gonzaga-Schauspiel) zunächst italienische Personennamen, wie Horatio, Bernardo, Francisco, Claudio, Montano, Reynaldo = Rinaldo auf, die indessen zum Theil möglicherweise aus der Vorlage herrühren. Aber auch die Charakterzeichnung und Sittenschilderung hat etwas italienische, katholische Färbung, wie allbekannt. Wie weit hierin Shakespeare dem Ur-Hamlet gefolgt ist, können wir leider nicht sicher erkennen.

Nach meiner Ansicht ist Einiges davon allerdings aus dem älteren Stück entnommen, und vermuthlich gab das halb-italienische Kolorit der Vorlage für Shakespeare den Anstoß zu italienischen Reminiscenzen.

Da nun nach dem früher Ausgeführten die Möglichkeit, ja sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit vorliegt, daß Shakespeare sich in Mantua aufgehalten uud das prachtvolle Schloß am See gesehen, so möchte ich noch auf einige andere Umstände hinweisen, die an Mantua anknüpfen.

In der alten Burg der Gonzaga in Mantua, dem *Castello di Corte*, ist noch ein Fresko-Gemälde von Andrea Mantegna zu sehen, welches den Herzog Lodovico Gonzaga »mit seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg; von seinen Kindern, Hofleuten und Freunden umringt, im Freien sitzend« zeigt (Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte II, 150; Crowe & Cavalcaselle-Jordan V, 409). Diese idyllische Familienscene gemahnt an das erste Bild des Gonzaga-Schauspiels, welches den Herzog Gonzago mit seiner Gemahlin im Garten (*upon a bank of flowers*) sitzend darstellt, aber auch an die zweite Scene der Hamlet-Tragödie.

Die Gemahlin des Herzogs wird im Hamlet allerdings nicht Barbara sondern Baptista genannt, mit einem Taufnamen, der, wie Th. Elze nachgewiesen (Shakespeare-Jahrbuch XV, 261) in der That auch bei Frauen damals in Italien üblich war, aber soviel ich aus den Genealogien der Gonzaga's ersehe, nicht bei diesem Fürstengeschlecht; indessen könnte hier eine Verwechslung oder falsche Auflösung einer notierten Abkürzung (*Ba.*) vorliegen.

In demselben Gemach des Schlosses, der *Camera degli Sposi*, sind von Mantegna Bildnisse römischer Kaiser und die Thaten des Herkules (u. a. der Kampf mit dem Nemeischen Löwen) gemalt. Beruht es nun etwa ebenfalls auf Mantuaner Erinnerungen und einer natürlichen Ideenassocciation, wenn im Hamlet zwei Porträts von Königen, von denen der eine den römischen Kaisernamen Claudius erhalten hat, verglichen werden, wenn mehrfach von Julius Cæsar und einmal von Nero die Rede ist, ferner wenn einigemal auf Herkules und seine Thaten (Kampf mit dem nemeischen Löwen) angespielt wird (I, 4, 83; I, 5, 153; V, 1, 314)?

Ueberhaupt ist es merkwürdig, daß Schilderungen und poetische Bilder im Hamlet, sich mehrfach mit Gemälden vergleichen lassen, welche damals in Mantua zu sehen waren.

So die bekannte Deklamation des Schauspielers, die eine Scene aus dem Trojanerkrieg (Tod des Priamus und Zerstörung Trojas) schildert, in der Darstellungsweise erinnernd an jene Beschreibung eines Gemäldes in dem epischen Gedichte von Lucretia (1443 ff.). Sodann die Erwähnung der Esse des Vulkan (III, 2, 89). Ferner zwei oder drei Anspielungen auf den Gigantenkampf (IV, 5, 121; V, 1, 275; V, 1, 303). Endlich die bekannte Gegenüberstellung von Hyperion und Satyr. Giulio Romano, der von Shakespeare gerühmte Künstler, hat in Mantua als Fresken den ganzen Trojanerkrieg, die Esse Vulkan's, und die Gigantomachie gemalt (vgl. C. d' Arco, La Vita e le Opere di Giulio Romano, Mantova 1838). Die Schmiede Vulkans, nach Vasari eine der schönsten Arbeiten des Malers, ist leider nicht mehr erhalten, der Trojanerkrieg nur unvollkommen; von der Zerstörung Troja's ist wenigstens noch ein Kupferstich vorhanden, oder doch Anfangs dieses Jahrhunderts in Mailand vorhanden gewesen (d' Arco, l. c. Append. XLI). Auf einem Bilde aus der Gigantomachie, welches noch zu sehen, ist nach Vasari Apollo oder Hyperion neben Satyrn und Nymphen zu schauen (vgl. d' Arco, Append. XLVI: *Apollo con pastori e satiri*).

In Mantua hatte sich 1586—87 der unglückliche Torquato Tasso aufgehalten und dort sein Trauerspiel Torrismondo beendigt (dessen Schluß übrigens einige Aehnlichkeit mit der Hamlet-Tragödie hat). Wer etwa 1592 in die Stadt kam, wird gewiß von dem größten lebenden italienischen Dichter gehört haben, von seiner Melancholie, seinem vermeintlichen Wahnsinn, von seiner Gefangenschaft und seinen Irrfahrten. Ist es Zufall, daß der Dänenprinz Hamlet unter der Hand Shakespeare's dem melancholischen und halb irrsinnigen Dichter ähnlich geworden ist?

Im Jahre 1595, dem Todesjahre Tasso's, wurde übrigens, wie aus Henslowes Rechnungen zu ersehen, in London im Theater zur Rose ein Schauspiel: *Tasso's Melancholy*, aufgeführt, welches Dekker im Jahre 1602 umarbeitete. Leider ist es nicht mehr erhalten, so daß es nicht möglich ist, zu erkennen, ob Shakespeare etwa auch durch dieses Stück angeregt wurde.

Ueber die Entstehungszeit von „Was Ihr wollt“.

Von

Hermann Conrad.

«Es ist eine auffallende Erscheinung, daß die beiden Fabeln von Was Ihr wollt, die Viola- und die Malvolio-Fabel, so natürlich sie mit einander verknüpft sind, doch mit Leichtigkeit sich von eineinander lösen und zu selbständigen Gebilden gestalten lassen — schon wegen der durchgeführten Verschiedenartigkeit der äußeren Form: jene ist ganz in Versen, diese ganz in Prosa geschrieben. Und betrachten wir die Viola-Fabel für sich, so finden wir formelle und ideelle Merkmale darin, die in den Dramen aus dem Ende des Jahrhunderts sich nicht wiederfinden, offenbare Ueberbleibsel einer früheren Arbeit sind: eine verhältnißmäßig sehr große Zahl von Reimen und mehrfach — ein zweifelloses Anzeichen jugendlichen Schaffens — fortlaufend gereimte Stellen; einen Versbau, der nicht durchgehend den Charakter der späteren Periode trägt; und schließlich eine große Reihe von jugendlichen Gedanken und Bildern, während Parallelismen zu der Malvolio-Fabel sich fast nur in späteren Stücken finden. Es ist daher wahrscheinlich, daß die Viola-Fabel zuerst allein in der ersten Hälfte der Neunziger verfaßt und gegen Ende des Jahrhunderts mit der Malvolio-Fabel verbunden und gleichzeitig überarbeitet worden ist.»

Diese Stelle aus der Einleitung zu meiner Ausgabe von Twelfth-Night[1]) mag den Leser über die Veranlassung und den Zweck des vorliegenden Aufsatzes aufklären. Was mir vor acht Jahren nach

[1]) Leipzig, Tauchnitz 1887.

summarischer Betrachtung eines noch nicht vollständigen Schluß-Materials wahrscheinlich schien, das möchte ich heute begründen, wenigstens nach der Seite der poetischen Formalien und des poetischen Gehaltes. Die metrische Seite der Begründung muß aufgeschoben werden bis zu der Zeit, wo das entsprechende Material, mit dessen Zusammenstellung ich in diesem Jahrbuche beginne, in einer Vollständigkeit vorhanden sein wird, welche sichere Schlüsse zuläßt.

Ich beabsichtige in Folgendem zu zeigen, daß Shakespeare in der Viola-Fabel mit seinem Denken und Fühlen, mit seinem dichterischen Können auf dem Standpunkte seiner jugendlichen Schaffens-Periode steht, während die Malvolio-Fabel nach Form und Gehalt in eine spätere Zeit zu versetzen ist.

Betrachten wir zunächst die Viola-Fabel, so bietet schon die erste, nur 41 Verse lange Scene eine Reihe von Vorstellungen und Bildern, die entweder dem italianisierenden Stile der Jugend-Dichtungen angehören oder auf die dem Dichter bekannten Muster dieses Stiles zurückzuführen sind.

1. Der Herzog Orsino benimmt sich hier schon so, wie er an einer späteren Stelle einen von der *Fancy* besessenen Liebhaber schildert. Kaum hat er die Musik auf sich wirken lassen, so wird sie ihm lästig, er läßt sie plötzlich aufhören:

Enough, no more:
'Tis not so sweet now as it was before
Tw. I, 1, 7.

Und zu Viola sagt er:

such as I am all true lovers are,
Unstaid and skittish in all motions else,
Save in the constant image of the creature
That is belov'd. Tw. II, 4, 17.

Denselben Zustand schildert ausführlicher Biron:

Love is full of unbefitting strains,
All wanton as a child, skipping and vain,
Form'd by the eye and therefore, like the eye,
Full of strange shapes, of habits and of forms,
Varying in subjects as the eye doth roll
To every varied object in his glance.
L. L. V, 2, 770.

2. Der Vergleich der Liebesempfänglichkeit mit dem Meere findet sich wie hier auch in einem der jugendlichen Liebes-Sonette:

thy [love's] capacity
Receiveth as the sea.

Tw. I, 1, 10.

The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store:
So thou, being rich in 'Will', add to thy 'Will' [*Liebe*]
One will of mine, to make thy large 'Will' more.

Sonn. 135.

3. Daß das Salzwasser der Thräne dazu dient, die Liebe und andere Dinge zu würzen, ist eins jener unfruchtbaren Concetti, die wir nur dem jugendlichen Shakespeare verzeihen:

And water once a day her chamber round
With eye-offending brine: all this to season
A brother's dead love.

Tw. I, 1, 29.

How much salt water thrown away in waste,
To season love.

Rom. II, 3, 72.

Seasoning the earth with showers of silver brine.

Lucr. 796.

'T [tears] is the best brine a maiden can season her praise in.

All's I, 1, 55.

4. Die Wortbildung *eye-offending* (Tw. I, 1, 30) kehrt nur noch einmal in King John (III, 1, 47) wieder.

Mehrere Stellen weisen auf Sidney's Arcadia, andere auf Petrarca, Daniel und Golding's Ovid-Uebersetzung.

5. *O, it [that strain] came o'er my ear like the sweet south*
That breathes upon a bank of violets.

Tw. I, 1, 5.

Her breath is more sweet than a gentle south-west wind, which comes creeping over flowery fields and shadowed waters in the extreme heat of summer.

Sidney, Arcadia, Book 1 (1590).

6. *the flock of all affections.* Tw. I, 1, 36.

the flock of unspeakable virtues.

Sidney, Arcadia, Book I.

(Die Stelle folgt gleich nach der obigen.)

7. *How will she love, when the rich golden shaft*
Hath kill'd the flock of all affections else.

Tw. I, 1, 35.

That causes love is all of gold, with point full sharp and bright.

Golding, Uebersetzung von Ovid's Metamorphosen (1567).

8. *My desires, like fell and cruel hounds,*
E'er pursue me. Tw. I, 1, 22.

Dieses Bild, das der Sage von Aktäon entnommen ist, und auf die von Diana über ihn verhängte Strafe anspielt, stammt aus der jugendlichen Sonett-Periode, wo Shakespeare harmlos solchen werthlosen poetischen Schmuck Petrarca, vielleicht auch anderen Sonettisten, entnahm. — Auch Petrarca sieht die Geliebte in einem Quell baden; sie spritzt, wie Diana, ihm Wasser in die Augen:

Da . . .
Fühl' ich die eigene Gestalt vergehen;
Zum schnellen Hirsche ward ich, und ins wilde
Dickicht gejagt, in Wald und Busch und Dorn,
Flieh' ich noch heut' der eigenen Hunde [Begehrungen] Zorn.

Dem entsprechend singt denn auch Daniel in seiner Delia (5. Sonett, Ausg. 1594):

My thoughts like hounds pursue me to my death.

Diesen Parallelismen gegenüber finden sich nur zwei in späteren Stücken.

9. Die Musik als «Liebesnahrung» findet sich noch einmal in Antony and Cleopatra:

If music be the food of love, play on.
Tw. I, 1, 1.

Give me some music, — music, moody food
Of us that trade in love.
Ant. II, 5, 1.

10. Die Vorstellung, daß man sich an der Liebe übernehmen und an ihrem Zuviel sterben könne, findet sich in Dichtungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mehrfach.

If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
Tw. I, 1, 2.

Alas, their love may be call'd appetite . . . . .
That suffer surfeit, cloyment, and revolt.
Tw. II, 4, 100.

There lives within the very flame of love
A kind of wick or snuff that will abate it,
And nothing is at a like goodness still;

For goodness, growing to a plurisy,
Dies in his own too much.
Haml. IV, 7, 115.

Their over-greedy love hath surfeited.
2 Henry IV, I, 3, 88.

Vergl. das spätere Son. 118, wo dieselbe Vorstellung mit Bezug auf die Freundschaft verwandt wird.

Aber auch in Two Gentlemen:

Valentine. *O, I have fed upon this woe already,*
[Verbannung von der geliebten Silvia]
And now excess of it will make me surfeit.
Gentl. III, 1, 220.

Die obigen Parallelismen können also nichts beweisen.

Die zweite Scene des 1. Aktes bietet nur eine Ausdrucks-Parallele:

11. *Till I had made mine own occasion mellow.*
Tw. I, 2, 43.

upon the mellowing of occasion.
L. L. L. IV, 2, 72.

Die kurze vierte Scene des 1. Aktes, welche ganz der Viola-Fabel gewidmet ist, weist nur einen metaphorischen Ausdruck auf, der in Dichtungen vor und nach 1600 wiederkehrt:

12. *I have unclasp'd*
To thee the book even of my secret soul.
Tw. I, 4, 13.

And now I will unclasp a secret book.
1 Henry IV, I, 3, 188.

And wide unclasp the tables of their thoughts.
Troil. IV, 5, 60.[1])

Dagegen zeigt die lange fünfte Scene des 1. Aktes in ihrer zweiten Hälfte, welche die Viola-Fabel ausfüllt, eine Menge von Uebereinstimmungen mit jugendlichen Dichtungen.

13. Viola. *Alas, I took great pains to study it, and 'tis poetical.*

[1]) Im 73. Bande von Herrig's Archiv (S. 372—394) habe ich nachgewiesen, daß Troilus in einen früheren Theil (die Liebes-) und einen späteren (die Lager-Geschichte) zerfällt. Die obige Stelle gehört der wahrscheinlich bald nach 1600 entstandenen Lagergeschichte an.

Olivia. *It is the more like to be feigned.*

Tw. I, 5, 207.

the finest poetry is the most feigning.

As III, 3, 20.[1])

14. *We will draw the curtain and show you the picture*

Tw. I, 5, 251.

sagt Olivia, als sie sich entschleiert; fast dasselbe Pandarus, als er Cressida den Schleier abnimmt:

Come, draw this curtain, and let's see your picture.

Troil. III, 2, 49.[2])

So sagt auch Proteus, als er zum ersten Male Silvia's Antlitz gesehen hat:

'Tis but her picture I have yet beheld . . .
But when I look on her perfections,
There is no reason but I shall be blind.

Gentl. II, 4, 209.

15. *'Tis in the grain,* Tw. I, 5, 255.

sagt Olivia von ihrem Teint. Derselbe Ausdruck wird von echter Hautfarbe gebraucht: Err. III, 2, 108.

16. *Lady, you are the cruell'st she alive,*
If you will lead these graces to the grave
And leave the world no copy.

Tw. I, 5, 259.

Derselbe Gedanke ist das Thema der 17 Prokreations-Sonette, speciell des 4., 9., 10., 11. und 13.

17. Olivia. *How does he love me?*
Viola. *With adorations, fertile tears,*
With groans that thunder love, with sighs of fire.

Tw. 1, 5, 274.

[Love's] high imperious thoughts have punish'd me
With bitter fasts, with penitential groans,
With nightly tears and daily heart-sore sighs.

Gentl. II, 4, 130.

O, that infected moisture of his eyes,
O, that false fire which in his cheek so glow'd,
O, that forced thunder from his heart did fly,
O, that sad breath his spongy lungs bestow'd . . .

Lov. 322.

---

[1]) Nach der Untersuchung a. a. O. (S. 395—413) gehört As you like it in die Jahre 1595/96.

[2]) Die Stelle gehört der Liebesgeschichte an, die nach meiner an der angeführten Stelle begründeten Ansicht in die Jahre 1594—96 gehört.

In allen drei Stellen finden wir die gleichen Symptome der Liebe, wie sie von Petrarca und allen Sonettisten jener Zeit übertreibend dargestellt wird.

Der oder die Geliebte ist die Seele des Liebenden selbst:

18. *[I would] call upon my soul within the house.*
Tw. I, 5, 288.

It is my soul that calls upon my name. [Romeo vor Juliens Balkon.]
Rom. II, 2, 165.

Die Liebe wird in der Plötzlichkeit, mit der sie den Menschen ergreift, mit der Pest verglichen.

19. *Even so quickly* [wie die Liebe] *may one catch the plague.*
Tw. I, 5, 314.

it is a plague
That Cupid will impose for my neglect
Of his almighty dreadful little might.
L. L. L. III, 203.

Auch im 137. Sonett wird die Liebe genannt:

this false plague.

Das trügerische, schmeichlerische Auge wird für eine falsch gerichtete Leidenschaft verantwortlich gemacht:

20. *I do I know not what, and fear to find*
Mine eye too great a flatterer for my mind.
Tw. I, 5, 327.

If eyes corrupt with over-partial looks
Be anchor'd in the bay where all men ride,
Why of eyes' falsehood hast thou [Love] forged hooks,
Whereto the judgment of my heart is tied.
Sonn. 137.

The error of our eye directs our mind:
What error leads, must err: O, then conclude
Minds sway'd by eyes are full of turpitude.
Troil. V, 2, 110 (Liebesgeschichte).

Man sieht, daß alle Parallelismen zu diesem Scenen-Theile sich in jugendlichen Dichtungen finden.

Die erste Scene des 2. Aktes, welche der Viola-Fabel angehört und dem Stile nach auch jugendliche Merkmale aufweist, verräth durch zwei Parallelismen, daß die bessernde Hand des Dichters am Ende des Jahrhunderts einige Pinselstriche hinzufügte:

21. *She is drowned already, Sir, with salt water, though I seem to drown her remembrance with more.*
Tw. II, 1, 32.

Alas, then she is drown'd? . . . .
Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears.

Haml. IV, 7, 184.

22. *I am yet so near the manners of my mother, that upon the least occasion more mine eyes will tell tales of me.*

Tw. II, 1, 41.

And all my mother came into my eyes
And gave me up to tears.

Henry V, IV, 6, 31.

Auch die kurze zweite Scene des 2. Aktes setzt die Viola-Fabel fort, nur daß Malvolio es ist (an Stelle eines beliebigen Dieners der jugendlichen Fassung), welcher der sich entfernenden Viola nacheilt und ihr einen Ring von Olivia übergiebt. Der Monolog Viola's enthält in den «wächsernen Herzen» der Frauen einen deutlichen Hinweis auf eine andere jugendliche Arbeit:

23. *How easy is it for the proper-false*
In women's waxen hearts to set their forms!
Alas, our frailty is the cause, not we!

Tw. II, 2, 30.

For men have marble, women waxen, minds,
And therefore are they form'd as marble will . . . .
Then call them not the authors of their ill,
No more than wax shall be accounted evil
Wherein is stamp'd the semblance of a devil.

Lucr. 1240.

Die große vierte Scene des 2. Aktes bewegt sich mit Vorliebe in dem Gedanken- und Bilderkreise der jugendlichen Dichtungen, wie die Parallelstellen zeigen. In den beiden folgenden Stellen wird das Herz der Thron des Liebesgottes genannt:

24. *It* [*tune*] *gives a very echo to the seat,*
Where Love is thron'd.

Tw. II, 4, 21.

My bosom's lord [i. e. Love] *sits lightly in his throne.*

Rom. V, 1, 3.

Die Frauenschönheit wird mit der aufblühenden Rose verglichen; die Wangenfarbe mit der roth und weißen Damascener-Rose:

25. *For women are as roses, whose fair flower,*
Being once display'd, doth fall that very hour.

Tw. II, 4, 39.

her damask cheek. Tw. II, 4, 115.

Fair ladies mask'd are roses in their bud;
Dismask'd, their damask sweet commixture shown,
Are angels vailing clouds, or roses blown.
L. L. V, 2, 295.

Der bildliche Ausdruck «das hungrige Meer» findet seine Erklärung in einem früheren Sonett:

26. *mine [love] is all as hungry as the sea,*
And can digest as much.
Tw. II, 4, 103.

I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore.
Sonn. 64. (Mitte Neunziger.)

Der obige Vergleich der Liebe mit dem Meere in Bezug auf Tiefe und Grenzenlosigkeit findet sich wiederholt:

27. [My love] *cannot be sounded: my affection hath an unknowe bottom like the bay of Portugal.*
As IV, 1, 211.

My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep, the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.
Rom. II, 2, 133. (Juliet.)

The sea hath bounds, but deep desire hath none.
Ven. 389.

Daß der Wurm die schönsten Rosen- und Mädchen-Knospen zerstört, ist eine beliebte Metapher der Jugend-Dichtungen.

28. *But let concealment, like the worm i'the bud,*
Feed on her damask cheek.
Tw. II, 4, 114.

This canker that eats up Love's tender spring.
Ven. 156.

Why should the worm intrude the maiden bud?
Lucr. 848.

canker vice the sweetest buds doth love.
Sonn. 70.

loathsome canker lives in sweeteest bud.
Sonn. 35.

in the sweetest bud
The eating canker dwells.
Gentl. I, 1, 42.

Full soon the canker death eats up that plant.
Rom. II, 3, 30.

But now will canker sorrow eat my bud,
And chase the native beauty from his cheek.
John III, 4, 82.

The canker galls the infants of the spring,
Too oft before their buttons be disclosed.
Haml. I, 3, 38.

29. *She sat like Patience on a monument,*
Smiling at grief. Tw. II, 4, 117.

thou [Marina] dost look
Like Patience, gazing on kings' graves, and smiling
Extremity out of act.
Per. V, 1, 139.

His face still combating with tears and smiles,
The badges of his grief and patience.
Rich. II, V, 2, 31.

30. *We men may say more, swear more; but, indeed,*
Our shows are more than will; for still we prove
Much in our vows, but little in our love.
Tw. II, 4, 120.

Do not believe his vows; for they are brokers,
Not of that dye which their investment shows,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds,
The better to beguile.
Haml. I, 3, 127.

Diese eine Stelle aus einem späteren Stücke — es ist die erste Redaktion des Hamlet (c. 1598) — steht allen obigen gegenüber, zu denen noch der unter 1. mitgetheilte Parallelismus zu Love's Labour kommt.

Die erste Scene des 3. Aktes, die vollkommen der Viola-Fabel gewidmet ist, lehnt sich wieder an die Jugend-Dichtungen an, wie die folgenden Uebereinstimmungen lehren:

Der Witz weiß leicht den Sinn eines Satzes umzukehren, ihn zu dehnen und zu strecken, wie einen Handschuh von Ziegenleder.

31. *A sentence is but a cheveril glove to a good wit:*
how quickly the wrong side may be turned outward.
Tw. III, 1, 13.

Here's a wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an ell broad. Rom. II, 4, 87.

32. *Would not a pair of these* [Geldstücke] *have bred?*
Tw. III, 1, 55.

I make it [money] breed as fast.
Merch. I, 3, 97. (Shylock.)

Die folgende Stelle ist eingegeben von dem Troilus-Stoffe, den Shakespeare ebenfalls in jungen Jahren gestaltete.

33. Clown. *I would play Lord Pandarus of Phrygia, Sir, to bring a Cressida to her Troilus.*

Tw. III, 1, 58.

Lafeu. *I am Cressid's uncle [Pandarus]*
That dare leave two together.

All's II, 1, 100.

Das Wortspiel auf *understand* und *stand under* findet sich dreimal:

34. *My legs do better understand me, sir, than I understand what you mean by bidding me taste my legs.*

Tw. III, 1, 89.

Ay, ay, he told his mind upon mine ear:
Beshrew his hand, I scarce could understand it [*his mind* und *his hand*].

Err. II, 1, 49.

My staff understands me.

Gentl. II, 5, 28.

35. *O, what a deal of scorn looks beautiful*
In the contempt and anger of his lip.

Tw. III, 1, 157.

Pure shame and awed resistance made him fret,
Which bred more beauty in his angry eyes.

Ven. 69.

Das kurze Gespräch zwischen Antonio und Sebastian (III, 3), sowie die zwischen Olivia und Viola gewechselten Worte (III, 4) bieten keinen Anklang an andere Dichtungen.

In der fünften Scene des 3. Aktes, wo Antonio zur Rettung Viola's herbeieilt und verhaftet wird, erinnern die Worte, die er in Bezug auf die für seinen geliebten Freund gehaltene Viola sagt:

36. *But O, how vile an idol proves this god!*

Tw. III, 5, 399.

an die Art, wie Venus ihren spröden Adonis schmäht:

Well-painted idol, image dull and dead.

Ven. 212.

(Die daran geknüpfte Ausführung, welche beginnt:

Thou hast, Sebastian, done good feature shame

findet sich so häufig — zumeist, aber nicht allein, in jugendlichen Stücken — wiederholt, daß kein Schluß daraus zu ziehen ist.)

Die kurze dritte Scene des 4. Aktes, in der es sich um die Vereinigung Olivia's mit Sebastian handelt, zeigt eine Beziehung auf die jugendliche Periode im bildlichen Ausdruck:

37. *'Tis wonder that enwraps me thus.*

Tw. IV, 3, 3.

For my part, I am so attir'd in wonder,
I know not what to say.

Ado IV, 1, 46.

(Much Ado gehört nach der oben erwähnten Untersuchung in Herrig's Archiv in die Uebergangszeit von der konventionellen zu der freieren Dichtungsweise, in die Jahre 1595/96.)

Die erste und einzige Scene des 5. Aktes bietet in ihrem ersten Theile, in welchem es sich um die Lösung der Viola-Fabel handelt, mehrfache Anklänge an jugendliche Dichtungen:

38. *But that it would be double-dealing, I would you could make it* [das geschenkte Goldstück] *another.*

Tw. V, 1, 32.

Ein ähnliches Wortspiel mit *double-dealer* findet sich in der Stelle:

I might have cudgelled thee out of thy single life, to make thee a double-dealer [einer, der zu Zweien lebt, und ein doppelzüngiger, falscher Ehemann.]

Ado V, 4, 116.

39. *Him will I tear out of that cruel eye,*
Where he sits crowned in his master's spite.

Tw. V, 1, 131.

whether beauty, birth, or, wealth, or wit
Entitled in their parts do crowned sit.

Sonn. 37.

(Das 37. Sonett gehört zu den jugendlichen, in den ersten Neunzigern entstandenen. Vergl. Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben; Jahrbuch XIX, S. 176.)

40. *a raven's heart within a dove.*

Tw. V, 1, 134.

Dove-feather'd raven.

Rom. III, 2, 76.

Seems he a dove? His feathers are but borrow'd,
For he's disposed as the hateful raven.

2. Henry VI, III, 1, 76.

Von den obigen 62 Parallelstellen entfallen 1 auf ein späteres Drama (Antony); 8 auf Dichtungen um 1600: 1—2 Henry IV,

1 — spätere Sonette, 1 — Henry V, 4 — Hamlet, 1 — Troilus (Lagergeschichte); 10 auf Dichtungen um 1595: 1 — John, 2 — Much Ado, 2 — As You like it, 3 — Troilus (Liebesgeschichte), 1 — Merchant of Venice, 1—1 Henry IV. Die anderen 43 gehören alle jugendlichen Dichtungen an um 1590 geschaffen oder, wie All's well, mit seinen Anfängen in diese Zeit hineinreichend. Die meisten Uebereinstimmungen finden sich in den jugendlichen Sonetten (8), in Romeo (7), in Gentlemen (5), in Love's Labour's Lost (5), in Venus (4), Lucrece (3); die anderen 11 vertheilen sich auf Errors (2), Lover's Complaint (1), Pericles (1), All's Well (1), 2 Henry VI (1), Richard II (1), auf Sidney, Petrarca, Daniel und Ovid. Die auffallendsten und am meisten beweisenden Parallelismen sind nur in diesen Dichtungen zu finden: Love's Labour's Lost V, 2, 770; Lucrece 1240; Gentlemen II, 4, 130; Pericles V, 1, 139.

Man könnte zweifelhaft sein, wenn die Parallelismen aus den jugendlichen Dichtungen weniger zahlreich und weniger schlagend wären; wenn ihnen eine annähernd gleiche Anzahl aus der Jahrhundert-Wende gegenüberstände. So, wie das Verhältniß derselben thatsächlich ist (8 : 43), scheint mir jeder Zweifel daran ausgeschloßen, daß die Viola-Fabel nicht am Ende des Jahrhunderts geschaffen sein kann, sondern in den ersten Neunzigern geschaffen sein muß.

Und selbst wenn diese unumstößliche Stütze für unsere Behauptung nicht existierte, würde Twelfth-Night in der Art, wie es die Geschlechterliebe in Verbindung mit idealer Freundschaft darstellt, am Ende des 16. oder gar am Anfange des 17. Jahrhunderts ganz allein stehn. Es ist eben genau dieselbe Darstellung, wie wir sie in den jugendlichsten Dramen finden, für welche die Petrarkischen in Sonette gekleideten Untersuchungen über die Liebe in Verbindung mit den von den Platonischen Akademien Italiens verbreiteten Liebes- und Freundschafts-Theorien das Fundament bildeten. Wer in dem Jahrzehnt von 1585—1595, über dem Sidney's Arcadia und Spenser's Faërie Queen als leitende Gestirne leuchteten, dichtete, mußte diese Mode-Theorien kennen, wenn er von seinen Genossen und der ausschlaggebenden Hofgesellschaft beachtet werden wollte. Und so stark war — wohl nicht die Unterordnung, aber — die Befangenheit Shakespeare's in dieser Konvenienz, daß der verschmitzte, gewissenlose Höfling Suffolk zum platonisierenden Schäfer wurde, wenn er seiner Königin von seiner schuldvollen Liebe sprach, und daß der wilde Richard, dem die Liebe nur eine Stufe zu materiell werth-

volleren Zielen ist, der italienischen Formalien nicht ganz entrathen konnte, wenn er um Frauengunst warb.

Much Ado about Nothing, As You like it und auch die Liebesgeschichte von Troilus and Cressida sind trotz des satirischen Absagebriefes von Love's Labour's Lost, der sicher vor ihnen geschrieben wurde, noch immer konventionell gefärbt. Erst mit dem Merchant of Venice (wahrscheinlich 1596) ändert sich die Sache. Obgleich auch hier immer wieder Abirrungen in die altgewohnten Geleise vorkommen, so hat die Liebe zwischen Portia und Bassanio jenen Jugend-Bildern gegenüber doch einen unverkennbar vertieften, vermenschlichten Charakter, und die Verhältnisse zwischen Jessica und Lorenzo, zwischen Nerissa und Gratiano zeigen den frischen Realismus unverhüllt, der in den oben genannten Stücken unter den konventionellen Formalien nur hervorleuchtet.

Die Liebespaare der ersten Neunziger zeigen alle eine auffallende Charakter-Aehnlichkeit; die Liebespaare um 1600 sind unter sich ebenso unähnlich, wie sie jenen fernstehen. Percy und seine Käthe, Heinrich V. und die seinige, Falstaff und die beiden lustigen Weiber, Fenton und Anna Page, Brutus und Porcia, Hamlet und Ophelia, Claudius und Gertrud, Angelo und Isabella, Claudio und Juliet, Posthumus und Imogen[1]) — was für mannigfaltige Gestalten, was für in sich geschlossene Wirklichkeits-Menschen! — Um diese Zeit hat sich Shakespeare von dem Zwange der italienischen Manier definitiv befreit; und nun sollte er das alte, verstaubte Handwerkszeug noch einmal hervorgeholt haben, um in antiquiertem Stile die Viola-Fabel auszuarbeiten? Eine solche Annahme hat alle Wahrscheinlichkeit gegen sich.

Gehen wir nun zu dem Malvolio-Theile über, so bietet sich uns ein ganz anderes Bild.

Die dritte Scene des 1. Aktes zeigt zwei Uebereinstimmungen mit Merry Wives und Troilus (Lagergeschichte):

41. *He 's as tall* [handfest, tapfer] *a man as any's in Illyria.*

Tw. I, 3, 20. (Toby von Aguecheek.)

He is as tall a man of his hands as any is between this and his head.

M. W. I, 4, 26. (Simple von seinem Herrn Slender.)

---

[1]) Daß Measure for Measure und Cymbeline in die Zeit der zweiten Hamlet-Redaktion gehören, zeigen die auffallend zahlreichen und bedeutsamen Parallelismen. (S. «Die Hamlet-Periode». Herrig's Archiv, Bd. 75, S. 274, 278.)

42. *I am a great eater of beef and I believe that does harm to my wit.* Tw. N. I, 3, 90. (Andrew.)

The plague of Greece upon thee, thou mongrel beef-witted lord.
Troil. (Lagergeschichte) II, 1, 14. (Thersites zu Ajax.)

Die fünfte Scene des 1. Aktes bringt in ihrer ersten Hälfte wieder mehrere Parallelen zu Dichtungen aus dem Ende des Jahrhunderts; so knüpft Maria an das Wortspiel mit *point* (Punkt, Spitze und Nestel zur Befestigung der Hosen am Wams) dieselbe unzarte Folgerung, wie Poins in Henry IV:

43. Clown. . . . *I am resolved on two points.*
Maria. *That if one break, the other will hold; or, if both break, your gaskins fall.*
Tw. I, 5, 25.

Falstaff. *These nine in buckram that I told thee of —*
Prince. *So, two more already.*
Falstaff. *Their points* [Schwerter] *being broken —*
Poins. *Down fell their hose.*
1 Henry IV, II, 4, 238.

In den folgenden Stellen erscheint ebenfalls ein gleiches Wortspiel (mit *colour* und *collar* = *halter*):

44. *He that is well hanged in this world needs to fear no colours.*
Tw. I, 5, 6.

Falstaff. *Sir, I will be as good as my word: this that you heard was but a colour* (Vorwand).
Shallow. *A colour* [*collar*] *that I fear you will die in, Sir John.*
Falstaff. *Fear no colours; go with me to dinner.*
2 Henry IV, V, 5, 91.

Daneben zeigen sich Uebereinstimmungen mit Stücken aus der jugendlichen oder Uebergangs- und der späteren Periode.

45. Olivia. *Go to, you are a dry fool . . . .*
Clown. . . . . *give the dry fool drink, then is the fool not dry.*
Tw. I, 5, 45.

Rosaline. *I do not call them fools; but this I think,*
When they are thirsty, fools would fain have drink.
Biron. *This jest is dry to me.*
L. L. V, 2, 373.

In beiden Stellen das Wortspiel mit den Bedeutungen von *dry*: trocken, langweilig — und durstig.

46. Clown. *I wear not motley in my brain.*
Tw. I, 5, 63.

Jaques [mit Bezug auf Touchstone]. *This is the motley-minded gentleman that I have so often met in the forest.*
As V, 4, 41.

Squash (unreife Erbsenschote) wird zweimal auf Menschen angewandt:

47. *[He is] as a squash before it is a peascod.*
Tw. I, 5, 166.

This kernel, this squash, this gentleman.
Wint. I, 2, 160.

Die dritte Scene des 2. Aktes enthält eine Reihe von Anklängen an die Dramen um 1600.

Die sehr ähnlichen Figuren des Sir Andrew und des Slender bedienen sich auch einer ähnlichen Ausdrucksweise:

48. Sir Andrew. . . . . *I had rather than forty shillings I had such a leg.* Tw. II, 3, 20.

Slender. *I had rather than forty shillings I had my book of songs and sonnets here.*
M. W. I, 1, 205.

49. *If thou hast her not i' the end, call me cut!*
Tw. II, 3, 203.

Spit in my face, call me horse.
1 Henry IV, II, 4, 215.

Auf die Sangesfertigkeit der Weber, die, meist niederländische Kalvinisten, den Psalmen-Gesang kultivierten, spielt Shakespeare hier und an zwei anderen Stellen an:

50. *Shall we rouse the night-owl in a catch that will draw three souls out of one weaver.*
Tw. II, 3, 61.

I would I were a weaver; I could sing psalms or anything.
1 Henry IV, II, 4, 146.

Now his soul is ravished. Is it not strange that sheeps-guts should hale souls out of men's bodies?
Ado II, 3, 62.

Das Schimpfwort *Cataian* (Chinese, Betrüger) findet sich zweimal:

51. *My lady is a Cataian.*
Tw. II, 3, 80.

I will not believe such a Cataian, though the priest o'the town commended him for a true man.
M. W. II, 1, 148.

Der Ausdruck *personate* in dem heute unbekannten Sinne von «abzeichnen, porträtieren» kommt nur viermal vor:

52. Tw. II, 3, 173; Cymb. V, 5, 454; Tim. I, 1, 69; IV, 1, 35.

Außerdem ein Parallelismus mit Coriolanus:

53. *Shall we make the welkin dance indeed? Shall we rouse the night-owl in a catch?*

Tw. II, 3, 59.

The trumpets, sackbuts, psalteries, and fifes,
Tabors and cymbals, and the shouting Romans
Make the sun dance.

Cor. V, 4, 54.

Die fünfte Scene des 2. Aktes bietet außer zwei bedeutungsvolleren Anklängen nur Ausdrucksparallelismen:

54. *How now, my metal of India.*

Tw. II, 5, 17. (Tobias zu Maria).

She [Mrs. Page] *bears the purse too; she is a region in Guiana, all gold and bounty. I will be cheater to them both, and they shall be exchequers to me; they shall be my East and West Indies.*

M. W. I, 3, 79. (Falstaff von Mrs. Page und Ford).

55. *M, O, A, I doth sway my life.*

Tw. II, 5, 118.

Thy huntress' name, that my full life doth sway.

As you III, 2, 4.

Das Wort *dream* gebraucht Shakespeare wiederholt für einen eingebildeten Zustand. So sagt Sir Toby zu Maria mit Bezug auf Malvolio:

56. *Thou hast put him in such a dream that, when the image of it leaves him, he must run mad.*

Tw. II, 5, 211.

König Claudius sagt von Fortinbras, daß er einen *dream of his advantage* (eingebildeten Vortheil) habe. (Haml. I, 2, 21.)

Hamlet spricht von dem *dream of passion* (dem eingebildeten Schmerze) des Schauspielers (Haml. II, 2, 578).

So hat auch Timon in *a dream of friendship* gelebt (Tim. IV, 2, 34).

57. *sheep-biter* (= Mucker, Jesuit) Tw. II, 5, 6 kehrt noch einmal in adjektivischer Form wieder: *sheep-biting*, Meas. V, 359.

58. *Fire and brimstone* (als Fluch) findet sich Tw. II, 5, 56. wie Oth. IV, 1, 245.

59. *By your leave, wax.* Tw. II, 5, 102.
Good wax, thy leave. Cymb. III, 2, 35.
Leave, gentle wax. Lear IV, 6, 264.

Jn der kleinen ersten Scene des 4. Aktes, die sich an den Zweikampf zwischen Toby und Sebastian anschließt, finden sich einige deutliche Hinweise auf Dichtungen um 1600.

Olivia nennt ihren Oheim

60. *Ungracious wretch,*
Fit for the mountains and the barbarous caves.
Tw. IV, 1, 52.

In Cymbeline werden bekanntlich drei Männer, die sich von der Welt zurückgezogen haben und in *mountains* und *barbarous caves* leben, geschildert. Und Pistol wendet den gleichen Ausdruck an, um Rohheit und Unbildung zu bezeichnen, in zwei verschiedenen Dramen: in Heinrich V. (V, 1, 37) nennt er Fluelen *mountain-squire* und in Merry Wives (I, 1, 164) den Pfarrer Evans *mountain foreigner*.

61. Der Ausdruck *rudesby (rude fellow)*, der ebenfalls Sir Toby trifft (Tw. IV, 1, 55) kommt nur noch einmal vor, allerdings in Shrew III, 2, 10.

Das Wortspiel zwischen *heart* (Herz) und *hart* (Hirsch) und das daran geknüpfte Bild von dem wie ein Wild aufgeschreckten und gejagten Herzen kehrt wieder in Cæsar:

62. *He started* [aufjagen] *one poor heart of mine in thee.*
Tw. IV, 1, 63.

O world, thou wast the forest of this hart [Cæsar],
And this, indeed, O world, the heart of thee.
Cæs. III, 1, 208.

Man vergleiche auch As You like it (III, 2, 260):

Celia. *He was furnished like a hunter.*
Rosalind. *O ominous, he comes to kill my heart.*

Außerdem findet sich eine Ausdrucksparallele in einem späteren Drama:

63. *Let fancy still my sense in Lethe steep.*
Tw. IV, 1, 66.

the conquering wine
Hath steeped our sense in soft and delicate Lethe.
Ant. II, 7, 114.

Die zweite Scene des 4. Aktes (Malvolio im Gefängniß) zeigt Anklänge an Dichtungen aus dem Ende und der Mitte der Neunziger:

64. *with a dagger of lath . . . .*
Pare thy nails, dad. Tw. IV, 2, 136. 140.

This roaring devil in the old play, that every one with a wooden dagger may pare his nails.

Henry V, IV, 4, 76.

65. Die Auslassungen über die Lehre des Pythagoras von der Seelenwanderung erscheinen hier und in zwei Dramen aus der Mitte der Neunziger:

Clown. *What is the opinion of Pythagoras concerning wild fowl?*

Malvolio. *That the soul of our grandam might haply inhabit a bird.*

Clown. *What thinkest thou of this opinion?*

Malvolio. *I think nobly of the soul, and no way approve his opinion.*

Clown. *Fare thee well. Remain thou still in darkness: thou shalt hold the opinion of Pythagoras ere I will allow of thy wits, and fear to kill a woodcock, lest thou dispossess the soul of thy grandam.*

Tw. IV, 2, 54.

Rosalind. *I was never so berhymed since Pythagoras' time, that I was an Irish rat, which I can hardly remember.*

As you III, 2, 187.

Gratiano (zu Shylock):

Thou almost makest me waver in my faith
To hold opinion with Pythagoras,
That souls of animals infuse themselves
Into the trunks of men: thy currish spirit
Governed a wolf. Merch. IV, 1, 131.

In der ersten Scene des 5. Aktes d. h. demjenigen Theile derselben, der den Abschluß der Malvolio-Fabel bringt, finden sich zwei Ausdrücke, die fast ausschließlich in Dramen um 1600 vorkommen: es sind

66. *coxcomb* (= *head*) Tw. V, 1 179, 193, 195; Henry V, V, 1, 45, 57; Wiv. III, 1, 91; Lear II, 4, 125 und

67. *perpend* (erwägen), das nur von Clowns, Pistol und Polonius gebraucht wird: Tw. V, 1, 307; Wiv. II, 1, 119; Henry V, IV, 4, 8; Haml. I, 2 105 (2. Redaktion); As III, 2, 69.

Die Viola-Handlung hatte die auffallendsten und zahlreichsten Parallelismen in den jugendlichsten Dichtungen und verhältnißmäßig wenige (kaum 1 : 5) in den Dramen um 1600. Von den 39 Parallelstellen zu der Malvolio-Handlung entfallen 23 auf die letzteren und nur 2 auf die ersteren. Daraus ergiebt sich deutlich der Unterschied der Mache und die Entfernung der beiderseitigen Abfassungsdaten. Auch das Uebrige stimmt. Die Viola-Handlung hatte 10 Anklänge in den Dramen um 1595, in der Malvolio-Handlung finden sie sich

in etwas stärkerem Verhältnis (7). Dagegen sind die Uebereinstimmungen späterer Stücke mit der Malvolio-Handlung bei weitem zahlreicher (7), während die Viola-Handlung nur 1 aufwies. Die meisten Parallelstellen zu der Malvolio-Handlung finden sich in Merry Wives (7), in Henry V (4), in 1 Henry IV (3), in Cymbeline (3); in den anderen Stücken aus dieser Zeit zusammen 6: Hamlet (2), Measure (1), Troilus, Lagergeschichte (1), Cæsar (1), 2 H. IV (1). Von den Stücken um 1595 bietet verhältnißmäßtg viele Parallelstellen As You like it (5), eine auffallende Erscheinung, zumal dieses Drama bei der großen Masse seiner Uebereinstimmungen nach der Mitte der Neunziger hinneigt.

Eine höchst bedeutsame Unterstützung findet unsere Annahme einer getrennten Bearbeitung der beiden Fabeln in der Thatsache. daß diese nicht bloß in Einzelheiten, in ihren poetischen Anschauungen und Darstellungsmitteln, sondern nach ihrem rein stofflichen Gehalte noch an zwei verschiedene Schaffens-Perioden sich anlehnen.

Der Umstand, daß Familienmitglieder durch einen Schiffbruch getrennt werden, kommt ebenso, wie in Was Ihr wollt, auch in Pericles und der Komödie der Irrungen vor. Mit dem letzteren Drama erhält die Viola-Handlung eine auffallende Parallelität durch das beiden gemeinsame Motiv der Zwillingsgeschwister und der daraus sich ergebenden Verwechselungen: in dem einen verwechselt man die Gatten, in dem anderen die Geliebten; in beiden wird das Geld, das dem einen der Geschwister anvertraut ist, von dem anderen wiedergefordert. So fällt auch die Aehnlichkeit der Verwickelung der Viola-Fabel und der beiden Veroneser in die Augen: die verkleidete Julia wirbt für ihren Geliebten Proteus bei Silvia in derselben Weise, wie Viola für Orsino bei Olivia. Das Motiv der — wirklichen oder vermeintlichen — Treulosigkeit eines Freundes veranlaßt durch die Geschlechtsliebe, findet sich in beiden: Proteus will ernstlich seinem Freunde Valentin dessen Geliebte abwendig machen; Cesario kommt in den Verdacht, es gewollt zu haben. Die falsche Liebe (*fancy*) erscheint in Romeo und Orsino als eine Leidenschaft von gleicher Stärke und macht bei beiden gleich plötzlich der wahren Platz. Olivia wirbt selbst, wie Helena im Sommernachtstraum und in Ende gut, Alles gut, und genau so verkehrt, wie Phebe um die als Mann verkleidete Rosalinde in Wie es Euch gefällt (c. 1595). Olivia will sieben Jahre lang keinen Mann sehen und verliebt sich in den ersten, dessen Anblick sich ihr aufdrängt; der König und

seine Ritter in Verlorener Liebesmüh haben für drei Jahre den Verkehr mit allen Frauen abgeschworen und werden an demselben Tage meineidig, als die Prinzessin von Frankreich mit ihren drei Edeldamen vor ihnen erscheint.

In diesem Zusammenstimmen der Motive mit denen anderer bekannter und beliebter Dichtungen kann man den sehr plausiblen Grund finden, warum der Dichter die fertige Viola-Fabel im Beginne der Neunziger unbenutzt in seinem Pulte liegen ließ, um sie gegen Ende des Jahrhunderts mit einer anderen von derb realistischer Wirkung zu verbinden und so das schöne, unirdische Liebesspiel gleichsam aus seinen luftigen Regionen herabzuziehen und auf dem soliden Piedestal der alltäglichen Wirklichkeit festzustellen.

So ist es denn auch keine zufällige Erscheinung, daß jede stoffliche Aehnlichkeit mit den Jugend-Dichtungen aufhört und dafür Motive und Charaktere von Dramen aus dem Ende des Jahrhunderts eintreten, sobald wir die Malvolio-Handlung in's Auge fassen. Junker Andreas Bleichenwang gleicht auf ein Haar in Gestalt und Wesen dem Schmächtig in den Lustigen Weibern: in der Unfähigkeit, eigene Gedanken zu haben, und in der entsprechenden Fertigkeit, fremdem Willen widerstandslos zu folgen und fremde Worte nachzusprechen; in dem standesbewußten Streben, dem weiblichen Geschlechte gegenüber als Eroberer und auch sonst als Ritter ohne Furcht und Tadel aufzutreten, während seine wahre Natur vor jeder That der Männlichkeit zurückschaudert. Junker Tobias hat sich allerdings zu der geistigen Ueberlegenheit der Falstaff-Natur noch keineswegs hinaufentwickelt: seine Fassenskraft geistanregender Flüssigkeiten ist bei weitem nicht so umfänglich; seine komische Ader ist derb und gewöhnlich und hat wenig von feinem Witz und scharfer Satire zu vergeben; seine Geistesschwäche geht so weit, daß er sich von einem armen Mädchen heirathen läßt, und was «der bessere Theil der Tapferkeit» ist, ist ihm noch nicht aufgegangen. Aber trotz all dieser Mängel und Gebrechen ist er dennoch unverkennbar der aus härterem Holz gehauene, ältere Bruder jenes würdigen Prinzen-Erziehers. Die Erscheinung der zahlreichen Einzel-Parallelismen mit den Lustigen Weibern erklärt sich ebenfalls aus dieser ideellen Verwandtschaft.

Schließlich resumiere ich, was ich in meiner Ausgabe des Dramas über die äußeren Anhaltspunkte für die Zeit der endgültigen Redaktion gesagt habe.

Die Annahme von Malone, Chalmers-Drake und Tyrrwhit, daß Was Ihr wollt im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (1607, 1614, 1613) verfaßt sein soll, ist unhaltbar gemacht durch Collier's Entdeckung von John Manningham's Tagebuche, das unter dem 2. Februar 1602 kurz den Inhalt des von dem Verfasser gesehenen «*Play, called Twelve Night or What you will*» angiebt.

Daß es, wie Knight, Al. Schmidt, Gildemeister, Hunter, Delius, Rolfe meinen, zwischen 1598 und 1602 verfaßt sein müsse, weil Meres es in seinem *Wit's Treasury* nicht erwähne, ist ein hinfälliger Schluß. Die Stelle von Meres ist nur beweisend für das Vorhandensein der Dramen, die er nennt; nicht für das Nichtvorhandensein derjenigen, die er nicht nennt. Denn eine Verpflichtung, alle Dramen Shakespeare's zu kennen, oder alle, die er kannte, zu nennen, lag für ihn nicht vor. Twelfth-Night konnte also sehr wohl vor 1598 verfaßt sein.

Die Stelle in Ben Jonson's *Every Man out of his Humour* (1599 aufgeführt), wo der Kritiker, der «Chorus» der Zwischenakte, von dem aufgeführten Lustspiele sagt:

> *that the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting maid*, etc.

in welcher neben Anderen der sonst so scharfblickende Elze eine offenkundige Anspielung auf die Intrigue unseres Dramas erkennt, enthält eine solche Anspielung offenbar nicht.

Die Stelle (III, 2, 84):

> *He does smile his face into more lines than are in the new map with the augmentation of the Indies.* —

die nach Knight, Collier, White, Hudson eine Anspielung auf eine Karte in dem 1598 in's Englische übersetzten Reisewerke von Linschoten: *Discours de Voyages*, enthalten sollte, enthält diese ebenfalls nicht. Die betreffende Karte hat gerade den «Zusatz von Indien» nicht und ist nach Coote[1]) viel älteren Datums. Dagegen findet sich die *Augmentation of the Indies* auf der besten Weltkarte des 16. Jahrhunderts in Hackluyt's *Voyages* (1589). Die '*new map*' ist also wohl eine allgemein bekannte Separat-Ausgabe dieser Karte, die zu irgend einer Zeit zwischen 1589 und der End-Redaktion von Twelfth-Night veranstaltet sein mag.

---

[1]) Transactions of the New Shakspere Society 1877—79, S. 88.

Nach den bisherigen Indicien wissen wir nicht mehr, als daß Twelfth-Night vor 1602 verfaßt sein muß.

Schlußfähig ist dagegen eine von Jacob Feis[1]) nicht verwerthete Stelle in Ben Jonson's *Poetaster*; hier heißt es in der 3. Scene des 4. Aktes:

I have read in a book that to play the fool wisely is high wisdom.

In Twelfth-Night (III, 1, 67) sagt Viola von dem Narren:

This fellow is wise enough to play the fool;
And to do that well craves a kind o wit . .
. . . . *This is a practice*
As full of labour as a wise man's art:
For folly that he wisely shows is fit, &c.

Der Poetaster erschien 1601, muß also vorher aufgeführt und spätestens 1600 verfaßt sein. 1600, wahrscheinlicher aber 1599, würde also der späteste Termin für die Abfassung von Twelfth-Night sein.

Nach dem Erscheinen meiner Ausgabe erhielt ich einen Brief[2]) von einem holländischen Gelehrten, Herrn L. P. H. Eykman, dem dieselbe zur Rezension überwiesen worden war. Derselbe enthielt neben einer Reihe von werthvollen Bemerkungen auch eine Erklärung der bisher unerklärten Stelle III, 2, 28 (Fabian zu Sir Andrew):

you are now sailed into the north of my lady's opinion, where you will hang like an icicle on a Dutchman's beard.

Herr Eykman schreibt hierzu:

In 1596 two Dutchmen, Heemskerk and Barends, sailed to the Arctic Ocean, in order to find a northern passage to India. They passed the winter in the Isle of Nova Zembla. Should not this sufficiently explain the passage?

Das glaube ich auch, wenn wir auch nicht wissen, wie Shakespeare zu der Kenntniß dieser Reise gekommen ist. Schwer zu erklären ist diese Kenntniß nicht, und vielleicht spielt Shakespeare auf allgemein bekannte bildliche Darstellungen an, in denen die beiden Holländer mit langen Eiszapfen im Barte erschienen. Das kann schwerlich später als 1597 geschehen sein: die Sache war offenbar neu und interessant. Nach diesen Indicien würde die letzte Redaktion — meinen früheren Ausführungen entsprechend — in die Jahre von 1597—1599 fallen.

---

[1]) Shakespeare and Montaigne. London 1884. S. 159.

[2]) 29. Oktober 1887.

Die Entstehung von Shakespeare's „Verlorener Liebesmühe."

Von

G. Sarrazin.

Eine eigentliche Quelle des Lustspiels Love's Labour's Lost ist bisher noch nicht gefunden worden. Doch hat schon S. L. Lee in The Gentleman's Magazine, Oktober 1880, darauf aufmerksam gemacht, daß die Namen der Genossen des Königs von Navarra. Biron und Longaville, übereinstimmen mit den wirklichen Namen der beiden vornehmsten Anhänger des Königs Heinrich von Navarra. später Heinrich IV. von Frankreich: Armand Gontaut Baron von Biron und Henri Herzog von Longueville. Hinzufügen läßt sich noch, daß der Name Dumaine übereinstimmt mit dem des Herzogs Charles von Mayenne oder Duc (Monsieur) du Maine (wie er früher häufig genannnt wurde, so z. B. regelmäßig in Villegomblain's *Mémoires des troubles . . . . sous les règnes des rois Charles IX., Henry III., et Henri IV.*, Paris 1688, auch in den Memoiren der Königin Margaretha von Valois), welcher der Führer der Liga gegen Heinrich IV. war. In Marlowe's *Massacre of Paris* kommt dieselbe Person als Duc Dumaine vor. Obwohl diese Spuren und das sonstige Lokalkolorit des Stückes deutlich Frankreich (Navarra) als Schauplatz der Handlung bezeichnen, will doch neuerdings J. Caro in der Zeitschr. für Kulturgeschichte I, 389 «für das romantische Navarra an England selber denken und für den namenlosen König die große Königin Elisabeth» einsetzen. Aus dieser Einsetzung ergiebt sich freilich eine Schwierigkeit, die Caro mit der folgenden Bemerkung zu beseitigen versucht: «Dann freilich muß sich auch die wiederum namenlose Prinzessin von Frankreich in ein Masculinum zurückbilden und den Prinzen Franz von Anjou bedeuten.» Die Prinzessin von Frankreich giebt nun aber im Lustspiel dem

Könige von Navarra, der um sie wirbt, zum Schluß ein halbes Eheversprechen — Prinz Franz von Anjou hat umgekehrt um Elisabeth geworben und einen Korb erhalten. Wo bleibt da die Aehnlichkeit? Ich glaube nicht, daß der scharfsinnige Historiker, welcher schon mehrfach interessantes geschichtliches Material zur Erklärung von Shakespeare's Dramen beigebracht hat, mit dieser neuesten allzu subtilen Deutung viel Anklang finden wird.

Nun haben sich aber die in L. L. L. dargestellten Scenen, wenn auch nicht genau ebenso, so doch sehr ähnlich wirklich zu Shakespeare's Zeit in Frankreich zugetragen, was merkwürdiger Weise selbst den Historikern bisher entgangen zu sein scheint. Die Scene ist Nérac in der Guyenne, die Zeit der Winter 1578/79. Heinrich von Navarra hielt damals in Nérac Hof. Er lebte seit der Bluthochzeit (1572) von seiner Gemahlin, Margarethe von Valois, Tochter des Königs Heinrich II., getrennt, umgeben von einer Schaar hugenottischer junger Edelleute. Da erschien im Herbst 1578 seine Gemahlin mit ihrer Mutter, der bekannten Maria von Medicis, in der Guyenne, um den König zu besuchen. In Wirklichkeit war der Zweck der Reise, wenigstens bei der Königin Mutter, mehr ein politischer: Zwietracht zwischen den Hugenotten zu säen, in Südfrankreich oder wenigstens in Guyenne die katholische Religion und die französische Oberherrschaft zu befestigen[1]). Die beiden Fürstinnen waren von einer Blumenlese galanter Frauen und Fräulein begleitet. Sie wurden in Bordeaux von dem Marschall Biron begrüßt und in La Réole von Heinrich von Navarra höflich und gastfreundlich, obwohl mit innerer Abneigung bewillkommnet, da der König sich mit seiner Gemahlin nie recht vertragen konnte. „Ihr Aufenthalt zu Nérac und Auch gab der Welt das sonderbare Beispiel eines Gemisches von Galanterie, Krieg und politischem Treiben. Gleich als wäre das Reich in tiefstem Frieden, wechselten an ihrem und Navarra's meist vereinigtem Hofe glänzende Feste mit Jagden, Schauspiele mit Ueberfällen, Liebesabenteuer mit feindlichen Streifzügen" (Stein, Heinrich IV. von Frankreich; in Ersch und Gruber's Encyklopädie.) Die folgenden Auszüge aus den Memoiren der Königin Margarethe[2]) mögen zunächst zur Vergleichung von Poesie und Wirklichkeit dienen:

[1]) *Ut pacandae Aquitaniae idonea remedia adhiberet*, sagt de Thou.

[2]) Mémoires et lettres de Marguérite de Valois. Nouvelle édition — publiée par M. F. Guessard. Paris 1842 (Société de l'histoire de France, t. XIV.) pp. 156 ss.

Revenus que nous fusmes d'Alençon, ayant toutes choses prestes pour mon partement, je suppliay encore le Roy de me laisser aller. Lors la Royne ma mere, qui avoit aussi un voyage à faire en Gascongne pour le service du Roy (ce païs là ayant besoin de luy ou d'elle), elle se resolut que je n'irois pas sans elle. Et partants de Paris, le Roy nous mena à son d'Olinville, où, après nous avoir traictez quelques jours, nous prinsmes congé de luy, et dans peu de temps nous fusmes en Guyenne, où, des que nous entrasmes dans le gouvernement du Roy mon mary, l'on me fist entrée par tout. Il vint au devant de la Royne ma mere jusques a la Reolle, ville que ceux de la religion tenoient; la desfiance qui estoit encore alors (la paix n'estant encore bien establie), ne luy ayant peu permettre de venir plus oultre. Il y estoit tres-bien accompaigné de tous les seigneurs et gentils-hommes de la religion de Gascongne, et de quelques catholiques. La Royne ma mere pensoit y demeurer peu de temps; mais il survinst tant d'accidens, et du costé des huguenots et du costé des catholiques, qu'elle fust contraincte d'y demeurer dix-huict mois; et en estant faschée, elle vouloit quelquesfois attribuer que cela se faisoit artificieusement pour voir plus long-temps ses filles, pour ce que le Roy mon mary estoit devenu fort amoureux de Dayelle[1]) et Monsieur de Thurene de La Vergne[2]); ce qui n'empeschoit pas que je ne receusse beaucoup d'honneur et d'amitié du Roy — — — —

Nous demeurasmes en cette heureuse condition tant que la Royne ma mere fust en Gascongne; laquelle, apres avoir estably la paix, changé de lieutenant de Roy a la priere du Roy mon mary, ostant monsieur le marquis de Villars pour y mettre monsieur le mareschal de Biron — — — — nous la conduisismes a Castelnaudary — — (p. 163) — — — felicité qui me dura l'espace de quatre ou cinq ans que je fus en Gascongne avec luy; faisant la pluspart de ce temps-là nostre sejour a Nerac, où nostre cour estoit si belle et si plaisante, que nous n'envions point celle de France; y ayant madame la princesse de Navarre sa soeur, qui depuis a esté mariée a monsieur le duc de Bar mon nepveu, et moy avec bon nombre de dames et filles; et le Roy mon mary estant suivy d'une belle troupe de seigneurs et gentils-hommes, aussi honnestes gens que les plus galans que j'aye veu à la cour; et n'y avoit rien a regretter en eux, sinon qu'ils estoient huguenots. Mais de cette diversité de religion il ne s'en oyoit point parler: le Roy mon mary et madame la princesse sa soeur allants d'un costé au presche, et moy et mon train à la messe, en une chappelle qui est dans le parc; d'où, comme je sortois, nous nous rassemblions pour nous aller promener ensemble, ou en un tres-beau jardin qui a des allées de lauriers et de cyprez fort longues, ou dans le parc que j'avois faict faire, en des allées de trois mille pas qui sont au long de la riviere; et le reste de la journée se passoit en toutes sortes d'honnestes plaisirs, le bal se tenant d'ordinaire l'apres-disnée et le soir.

Durant tout ce temps-là le Roy servoit Fosseuse[3]), qui, dependant du tout de moy, se maintenoit avec tant d'honneur et de vertu, que si elle eust tous-jours

---

[1]) Eine Hofdame, geborene Griechin, welche später sich mit einem normannischen Edelmann, Jean d'Hémérits, verheiratete.

[2]) Ebenfalls eine Hofdame, Mademoiselle de la Vernay.

[3]) Françoise de Montmorency, Tochter des Barons Pierre de Fosseuse, Hofdame der Königin Margarethe und eine der zahlreichen Mätressen des Königs.

continué de cette façon, elle ne feust tombée au malheur qui depuis luy en a tant apporté et à moy aussy.

Von der Schönheit und Anmuth, von der Beredtsamkeit und den Konversations-Talenten der Königin Margarethe schwärmt der galante und enthusiastische Brantôme, (in seiner Charakterskizze dieser Fürstin), ähnlich wie Boyet die Prinzessin von Frankreich preist:

Pour parler donc de la beauté de cette rare Princesse, je croys que toutes celles qui sont, qui seront, & jamais ont esté, près de la sienne, sont laides, & ne sont point beautez: car la clarté de la sienne, brusle tellement les aisles de toutes celles du monde, qu'elles n'osent ny ne peuvent voler, ny comparoistre à l'entour de la sienne. Que s'il se trouve quelque mescreant, qui, par une foy escharse, ne veuille donner creance aux miracles de Dieu & de nature, qu'il la contemple seulement: son beau visage, si bien formé, en fait la foy; & diroit-on que la mere Nature, ouvriere très parfaite, mit tous ses plus rares sens & subtils pour la façonner [1]. — — — — — Or, si elle est grave & pleine de majesté & eloquente en ses hauts discours & serieux, elle a bien autant de gentille grace à rencontrer de bons & plaisants mots, & brocarder si gentiment, & donner les traits & la venue, que sa compagnie est plus agréable que toute autre du monde; car encore qu'elle pique & brocarde quelqu'un, cela est si à propos & si bien dit, qu'il n'est possible de s'en fascher, mais encore bien-aise.

Ihren Einzug in Guyenne schildert derselbe Schriftsteller folgendermaßen:

— — Son entrée fut belle, non tant pour les magnificences & somptuositez qu'on luy fit & dressa, mais pour voir entrer en triomphe la plus belle & accomplie Reyne du monde, montee sur une belle haquenee blanche, harnachée fort superbement, & elle vestue toute d'orangé & de clinquant, si somptueusement que rien plus, laquelle le monde ne se pouvoit assez saouler de voir, la regarder, l'admirer & l'exalter jusques au ciel. (Brantôme, Discours V. De la Reine de France et de Navarre, Marguérite.)

Durch die Memoiren des Herzogs von Bouillon (Vicomte de Turenne) erhalten wir Einblicke in das Leben Heinrich's von Navarra und seiner Genossen. — Der Herzog erzählt u. A.:

Je n'auois nulle obligation particuliere au Roy de Navarre, ie ne laissois neantmoins d'y estre enuié, ie me rendois fort assidu aux affaires, prenois soin d'auoir des auis de par tout, de recueillir dans ma maison des gens de bien & d'esprit, qui fussent en quelque croyance parmy les Eglises, où ie trouvois des seruiteurs de feu Monsieur l'Admiral, ie les retirois; j'auois un Ministre ordinaire & une Eglise formee entre mes domestiques, ie prenois plaisir, quand j'estois hors d'aupres du Roy de Navarre, soit en allant par le païs ou dans ma maison, de mettre tousiours quelque question en auant de Theologie, de Philosophie, de

[1]) *Be now as prodigal of all dear grace,*
As Nature was in making graces dear,
When she did starve the general world beside,
And prodigally gave them all to you.
L. L. L. II, 1, 9.

Politique, de la Guerre, de la façon de bien parler ou bien escrire, de la ciuilité, ayant souuent eu quelques personnes qui auoient du sçavoir, cela me gardoit des mauuaises occupations que prennent les esprits oiseux, & me donnoit une superficie de connoissance de la pluspart des discours qu'on tient en la frequentation du vulgaire, pour en dire bien à propos quelque chose. — — —

Le Roy de Nauarre n'auoit voulu consentir, que la Reine Marguerite le vint trouuer, à cause du mauuais ménage qu'ils auoient eu estans à la Cour — —

Mon opinion fut qu'on deuoit conuoquer une assemblee générale de ceux de la Religion, pour avec un auis commun se resoudre sur ces difficultez, & se décharger par apres des blasmes qu'on luy donnoit sur le general.

— — — la pluspart de ceux qui estoient près de luy, n'adheroient à sa venue & aussi peu le Corps des Eglises, estimans qu'elle porteroit beaucoup de corruption, & que le Roy de Nauarre mesme se laisseroit aller aux plaisirs, en donnant moins de temps & d'affection aux affaires.

Die Begegnung der Königin Margarethe mit dem Könige von Navarra wird von dem Herzog von Bouillon in seinen Memoiren so erzählt:

Le lieu de sa reception est arresté à la Reole, ville de seureté, le sieur de Fauas y commandoit. La Reine auoit le Mareschal de Biron près d'elle, qui auoit fort mal reconnu l'obligation qu'il auoit au Roy de Navarre, d'auoir fait chasser le Marquis de Villars de la Lieutenance de Guyenne, pour l'y mettre. Ledit Biron cherchoit tous les moyens qu'il pouuoit pour brouiller. A cette premiere reception, les choses se passerent assez doucement, & neantmoins la Reine Marguerite demeura avec la Reine sa Mere, qui s'en deuoit venir au port de Sainte Marie, & le Roy de Nauarre accompagné de cinq ou six cent gentilshommes, s'en retourna à Nerac.

Der Herzog von Sully schildert in seinen Denkwürdigkeiten das nun folgende Treiben am Hofe des Königs von Navarra:

On se livra aux plaisirs, aux festins, ballets et fêtes galantes: mais pendant que l'amour estoit devenu l'affaire la plus sérieuse de tous les courtisans, Catherine ne s'occupoit que de sa politique. Pour cette fois elle ne reussit point. Elle reconcilia à la vérité le Roi de Navarre avec sa femme, — — mais elle ne put, ni ramener ce Prince à Paris, ni le porter par aucun motif à lui remettre les Places de sûreté: ce qui etoit son grand objet. De cette bigarrûre de politique & de galanterie, il y auroit de quoi grossir considérablement ces Memoires. — — — Pour la galanterie, outre que j'en ai perdu le souvenir, il me semble que ce détail frivole d'intrigues figureroit assez mal ici.

In dem Gefolge der Königin Margaretha war auch ihr Kanzler, der redegewandte Pibrac, welcher später wegen der lebhaften, affektvollen Ausdrücke von Verehrung, die er in den Briefen an seine Herrin anwandte, ungerechter Weise beschuldigt wurde, ein Liebesverhältniß mit ihr zu unterhalten: also, wie es scheint, das Original von Boyet im Lustspiel. — Die diplomatischen Unterhandlungen führten zum Vertrage von Nérac (1578), diesem folgte aber bald (1579) der «Krieg der Verliebten», welcher in einem Kriegsrathe, den der König von Navarra mit seinen Vertrauten, dem Vicomte von Turenne, Favas,

Constans, d'Aubigné hielt, beschlossen wurde (D'Aubigné, Hist. Univers., Livre IV, Chap. 5.). In diesem Kriege waren der Marschall Biron und der Herzog von Mayenne oder du Maine Gegner Heinrich's von Navarra.

Die Königin Margarethe und ihre Hofdamen waren die eigentlichen Urheber des Krieges. D'Aubigné sagt darüber a. a. O.:

La Cour du Roi de Navarre se faisoit florissante en brave Noblesse, en Dames excellentes: si bien qu'en toutes sortes d'avantagés de nature & de l'acquis, elle ne s'estimoit pas moins que l'autre: l'aise y amena les vices, comme la chaleur les serpens: la Reine de Navarre eut bien tost desrouillé les esprits, & fait rouiller les armes. Elle apprit au Roi son mari, qu'un Cavalier estoit sans ame, quand il estoit sans amour — — — — —

Nous avons touché la haine de la Reine de Navarre contre le Roi son frere; cela fit que pour lui remettre la guerre sur les bras — — — ceste femme artificieuse se servit de l'amour de son mari envers Foceuse, ieune fille de quatorze ans — — elle mesme gaigna pour ce poinct le Vicomte de Turenne, embarqué en son amour. Tous leurs discours n'estoyent que de mespris qui les ruinoyent par la prix, & les hautes esperances & exaltations que la guerre sembloit leur monstrer.

Péréfixe erzählt in seiner Biographie Heinrich's des Vierten folgenden Vorfall aus dem Kriege der Verliebten, der sich 1578—79, richtiger wohl 1580, zugetragen haben soll:

Peu de temps après, Henry perdit aussi la Reole par une autre folie de jeunes gens. Il en avoit donné le Gouvernement à un vieux Capitaine huguenot, nommé Ussac, qui avoit le visage horriblement difforme. Sa laideur ne l'empescha pas pourtant de devenir passionné d'une des filles de la Reine Mere; car elle en avoit mené grand nombre des plus coquettes. Le Vicomte de Turenne, depuis Duc de Bouillon, âgé pour lors de vingt & un ou vingt-deux ans, s'en voulut railler avec quelques autres de son âge. Notre Henry, au lieu de leur imposer silence, comme il devoit, se mit de la partie, & comme il avoit beaucoup d'esprit, leur aida à lancer quelques traits de moquerie contre ce vieillard amoureux. Il n'y a point de passion qui rend un coeur si sensible que celle-là. Ussac ne put souffrir la raillerie mesme de son Maistre, & au prejudice de son honneur & de sa Religion, il partit de la main & livra la Reole à Duras.

Die Rolle, die der König von Navarra und der Vicomte de Turenne bei dieser Angelegenheit spielten, errinnert auffallend an die des Königs von Navarra und seines Freundes Biron im vierten Akte des Lustspiels.

Von Heinrich von Navarra berichtet Péréfixe:

Il vivoit avec ses courtisans dans une grande familiarité, & vouloit qu'ils en usassent de mesme avec luy, pourveu qu'ils ne sortissent jamais du respect qui luy estoit deû.

Wenn es nun scheint, als wenn im Lustspiel Biron anstatt des Vicomte de Turenne gesetzt sei, so ist doch auch in Betracht zu

ziehen, daß der Charakter des historischen Marschalls Biron, der in seiner Jugend Page bei der Königin Margarethe von Navarra war, aber erst später ein Anhänger Heinrich's IV. wurde, ein ähnlicher war. Er wird gerühmt nicht nur als trefflicher Krieger und Feldherr, sondern auch als gewandter Staatsmann und Freund der Wissenschaften. Im Umgang soll er höflich, aufgeweckt, freimüthig und ein Feind höfischer Schmeichelei gewesen sein.

Brantôme charakterisiert ihn in seinen *Vies des hommes illustres.*[1])

Il avoit fort aymé la Lecture, & la continua fort bien dès son jeune Age. Il avoit esté curieux de s'enquerir & sçavoit tout: si bien qu'ordinairement il portoit dans sa Poche des Tablettes, & tout ce qu'il voyoit & oyoit de bien, aussitost il le mettoit & escrivoit sur les dites Tablettes.

Il estoit très-magnifique, splendide, libéral & grand Despensier. — — C'estoit le meilleur Compagnon du Monde, & avec qui il faisoit le meilleur, & faisoit d'aussi bons Contes quand il estoit en ses bonnes, — — il n'en estoit point chiche quand il estoit en ses gayes Humeurs.

Bekannter als dieser Marschall Biron, welcher 1592 bei der Belagerung von Rouen fiel, ist sein Sohn Charles Gontaut de Biron (geb. 1561), welcher um die Zeit, wo Shakespeare unser Lustspiel dichtete, ebenfalls ein getreuer Anhänger Heinrich's IV. war, später als Hochverräther auf dem Schaffot endete. Da er aber zur Zeit des Krieges der Verliebten erst ein Jüngling von siebzehn Jahren war und sich, soviel ich ermitteln konnte, damals auch nicht am Hofe des Königs von Navarra aufhielt, so paßt er ebenfalls nicht recht in diesen Zusammenhang.

Auch der Herzog Charles von Mayenne oder du Maine hatte wie erwähnt, in Wirklichkeit eine ganz andere Rolle; er war 1579 schon verheirathet und Familienvater; sein Sohn, der junge Henri du Maine, war 1577 geboren.

Ebenso wenig scheint der Name Longaville hierher zu gehören. Denn der Herzog Henri de Longueville, dessen Vater mehrere Jahre vorher gestorben, war um 1579 erst ein Knabe von etwa vierzehn Jahren.

Wohl aber ist es begreiflich, daß um 1592/93, wo wahrscheinlich das Lustspiel gedichtet wurde, diese Namen vom Dichter gewählt wurden, denn bei der Belagerung von Rouen (Winter 1591/92) haben der Herzog Charles de Mayenne als Gegner Heinrich's von Navarra, die beiden Biron und der junge Longueville als seine Anhänger hervorragende Rollen gespielt.

---

[1]) Brantôme, Oeuvres. Tome IX, Discours 83: Mareschal de Biron.

Historisch richtiger wäre es gewesen, statt dieser drei etwa die Namen des Vicomte de Turenne, Constans, d'Aubigné einzusetzen.

Dennoch scheint Shakespeare von Biron, Longueville, du Maine etwas mehr als die Namen gewußt zu haben. Longaville wird ganz richtig als *glorious in arms* bezeichnet (L. L. L. II, 1.). Der junge Herzog von Longueville hatte sich schon 1589 durch Waffenthaten ausgezeichnet: er fiel 1595. Longaville und der junge Dumaine (*young Dumaine*, L. L. L. II, 1) werden im Lustspiel passend gleichsam als Vis-à-Vis in dieser höfischen Quadrille dargestellt, welche ihre Damen Katharina und Maria austauschen. In Wirklichkeit waren der Herzog von Longueville und der junge Dumaine (der Sohn des bekannten Herzogs von Mayenne) Schwäger, und ihre Gemahlinnen hießen in der That Katharina und Maria. Der Herzog von Longueville vermählte sich 1588 mit Katharina, Tochter des Herzogs von Nevers; der junge Herzog Henri de Mayenne heirathete im Jahre 1599 ihre jüngere Schwester Maria. Die Namen scheinen nur vertauscht. Das kann indessen zufällig getroffen sein. Als Shakespeare Anfangs der neunziger Jahre die Verlorene Liebesmühe schrieb, kann er von diesen näheren Beziehungen, die übrigens erst nach dem Tode Longueville's eintraten, unmöglich etwas gewußt haben, höchstens könnte man annehmen, daß bei der Neubearbeitung des Lustspiels (1598) die Namen eingesetzt oder entsprechend umgeändert worden wären. Im Jahre 1593 war der junge Dumaine erst fünfzehn Jahre alt, und Katharina hätte ihm damals allerdings mit Recht einen Bart wünschen können (L. L. L. V, 2, 834).

Auch sonst zeigt sich in den dargestellten Verhältnissen eine eigenthümliche Mischung von Unkenntniß und genauer Detailkenntniß, oder, besser gesagt, von Abweichungen und Uebereinstimmungen mit der Wirklichkeit.

Die Prinzessin war allerdings vom König von Frankreich an den Hof von Navarra gesandt; aber dieser König war in Wirklichkeit nicht ihr Vater, sondern ihr Bruder. Daß sie mit dem Könige von Navarra schon verheirathet war, ist vergessen. Die politische Mission *(the surrender-up of Aquitaine)* ist im Allgemeinen zutreffend angegeben, wird aber ganz unzutreffend motiviert und auseinandergesetzt. Der Aufenthalt der Prinzessin am Hofe von Navarra dauerte in Wirklichkeit nicht einige Tage, sondern (mit Unterbrechungen) mehrere Jahre. Sie verließ den König von Navarra (der sich später bekanntlich von ihr scheiden ließ) auf immer im Jahre 1585,

bald nachdem sie die Nachricht vom Tode ihres Bruders, des Herzogs von Anjou (Alençon), erhalten hatte (1584).

Die Gräuel der Bartholomäusnacht, welche in Wirklichkeit den düstern Hintergrund der idyllischen Hofscenen bildeten, scheinen ganz vergessen; von der Königin Mutter, welche doch eine hervorragende Rolle spielte, ist gar nicht die Rede; ebenso wenig von den politischen Intriguen und dem Hader der Konfessionen. Die größere Sittenstrenge des Calvinismus, welchem der König und sein Hof damals noch ergeben war, ist im Eingange des Lustspiels nur angedeutet unter dem Bilde einer Akademie mit strengen Satzungen. Man könnte bei der ersten Scene an die hugenottische Synode von Sainte-Foi (1578) denken, deren Beschluß der Vicomte de Turenne auch im Namen des Königs unterzeichnete, aber auch an die Berathungen, welche dem Empfange der Prinzessin vorhergingen. Der blutige «Krieg der Verliebten», welchen Hofherren und Hofdamen anzettelten, scheint travestiert zu einem harmlosen Minnekampf zwischen Hofdamen und Hofherren.

Ueberhaupt sieht es so aus, als ob der Bericht oder die Darstellung, welche von Shakespeare benutzt wurde, die Verhältnisse etwas beschönigt und verschleiert hätte. Die Liebesaffairen des galanten Königs und seiner sittenlosen Gemahlin sind zu unschuldigen Koketterien abgeschwächt.

Im Uebrigen aber entsprechen die Charaktere der Hauptpersonen und mehrere Scenen der Wirklichkeit ziemlich genau. Der Charakter des Königs ist nur etwas idealisiert; seine Bonhommie und Jovialität, seine Verliebtheit, der Wechsel zwischen einfachem, arbeitsamem und üppigem Leben scheint zutreffend gezeichnet. Ebenso sind die äußere Erscheinung der Prinzessin, ihr Geist und ihre Anmuth richtig dargestellt. Der Ton des gesellschaftlichen Verkehrs, die echt-französische Atmosphäre von Spötterei und Leichtfertigkeit, von Esprit, Koketterie, Galanterie und Vergnügungssucht ist der Wirklichkeit entsprechend geschildert. Ja sogar der Schauplatz der Handlung, der große, schöne Park, trifft zu. Uebereinstimmend ist ferner, daß Biron beim Empfange der Prinzessin zugegen war, wenn er auch in Wirklichkeit eine andere Rolle spielte; sodann, daß der König mit seinen Vertrauten berieth, ob er die Prinzessin aufnehmen sollte, und daß König und Prinzessin sich bald nach der Begrüßung verabschiedeten und zunächst getrennten Hof hielten. Auch daß die Hofherren, und der König mit ihnen, sich gegenseitig über ihre Verliebtheit lustig machen, entspricht der Wirklichkeit.

Die Darstellung, welche Shakespeare's Lustspiel zu Grunde lag, scheint also auf ziemlich intimer Kenntniß jener Zustände und Vorfälle zu beruhen, wenngleich von dem Gewährsmann, wohl absichtlich. Manches verschwiegen und verdunkelt ist. Man möchte beinahe an Brantôme denken, den Bewunderer und Lobredner der Königin von Navarra und Verehrer des Marschalls Biron. Aber Brantôme's Memoiren waren zur Zeit wohl noch nicht veröffentlicht; auch findet sich darin, soviel ich gesehen, nichts genau Entsprechendes. Eine Lebensbeschreibung Heinrich's IV., welche Brantôme zu schreiben beabsichtigte, ist nicht im Druck erschienen.

Es bleibt auch die Möglichkeit offen, daß Shakespeare aus mündlicher Ueberlieferung schöpfte. Im Winter 1581/82 war ja der Herzog Franz von Anjou (Alençon) in London gewesen; Anthony Bacon, der Bruder des Philosophen, besuchte im Jahre 1584 den König von Navarra[1]); im Januar 1585 hielten sich englische Gesandte (Graf Warwick u. A.) in Paris auf; im Jahre 1591 war Graf Essex bei Heinrich von Navarra.

So könnte Shakespeare von irgend einem Bekannten, der in französiche Hofgeschichten eingeweiht war, Manches erfahren haben. Indessen spricht doch die Erwähnung von *Aquitaine*, ein Ausdruck, der in der französischen Umgangssprache damals gewiß nicht mehr üblich war, eher für eine schriftliche Quelle. In dieser Quelle müßten die beiden Hauptpersonen ohne Vornamen einfach als *Roi de Navarre* und *Princesse de France* bezeichnet gewesen sein.

Welches nun aber auch die Quelle Shakespeare's gewesen, der Dichter muß von ihr in recht freier Weise Gebrauch gemacht haben. Gleich die Voraussetzung, von welcher der ganze Schwank ausgeht, und auf die er begründet ist, muß von Shakespeare erfunden sein.

Der König von Navarra will ja mit seinen Freunden eine Akademie gründen; das wäre Heinrich IV. niemals eingefallen, und gewiß von keinem Franzosen erwartet worden. Aber auch damaligen englischen Kulturzuständen entspricht diese Idee nicht. Es ist ein echt und spezifisch italienischer Zug. In Italien war es im 16. Jahrhundert etwas ganz Gewöhnliches, daß Fürsten oder Prinzen platonische Akademien gründeten. Die Mediciäer-Akademie in Florenz bildete das Muster, nach dem mehrere andere Pflanzstätten der

[1]) Ich weiß nicht, ob etwa ein Anhänger der Bacon-Theorie aus dieser Thatsache schon Kapital geschlagen hat; wenn nicht, so stelle ich die Notiz zu beliebiger Verfügung, verwahre mich aber im Voraus gegen Folgerungen, welche von diesen Herren gezogen werden könnten.

Wissenschaft und Kunst errichtet wurden. So hatte z. B. Scipione Gonzaga (aus dem Geschlechte der Herzöge von Mantua) in seinem Palais in Padua die Akademie der *Eterei* gegründet, welcher auch die Dichter Torquato Tasso und Guarini angehörten. In Mantua tagte die *Accademia degli Invaghiti* im Palaste des Marchese Ferrante Gonzaga.

In diesem Zuge, wie in dem sehnsüchtigen Vers,

Venetia, Venetia,
Chi non ti vede, non ti pretia (IV, 2, 100.)

und einigen anderen italienischen Sprachbrocken darf man vielleicht italienische Reise-Reminiscenzen sehen. Und wenn wirklich, wie oben vermuthet, Shakespeare im Sommer 1592 in Oberitalien war. so wäre diese in einem Stück, welches, wie früher wahrscheinlich gemacht, 1593 verfaßt wurde (Shakespeare-Jahrbuch XXX, 90) erklärlich genug.

Manches in der Komposition und Charakterskizzierung dieses Lustspiel's erinnert an die *Commedia dell' arte* mit ihren typischen Figuren. Der Bauer Schädel (Costard) läßt sich dem Bauer Bertolino (Pedrolino) mit dem großen Kopfe vergleichen; Jaquenetta ähnelt der Colombina, die ja in der italienischen Maskenkomödie oft die Frau oder Geliebte des Pedrolino (Pierrot) ist. Don Adriano de Armado stellt eine Spielart des *Miles gloriosus* dar, welche mit dem Capitano Spavento oder Capitano Matamoros wenigstens sehr nahe verwandt ist. Der Schulmeister Holofernes entspricht dem Pedanten des italienischen Lustspiels. Biron und seine Genossen treten ganz ähnlich wie die typischen *Amorosi* (Flavio, Leandro) auf. Die volltönenden, etwas schwülstigen Reden, das «Fangballspiel des Witzes», die Stichomythie, die Sonette sind auch mehr im italienischen oder wenigstens romanischen Geschmack. Nachahmung von Lyly's Lustspielen kann hier mitgewirkt haben, reicht aber zur Erklärung nicht aus. Jedenfalls würde sich das Stück am leichtesten als eine nachgereifte Frucht der vermutheten italienischen Reise erklären.

Aber eine in englischer Luft gereifte Frucht: trotz dem französischen Stoffe, trotz der italienischen Kunstnachahmung ist die Atmosphäre doch eine echt englische.

Der Dichter hat sehr geschickt verstanden, die Scenen englischen Vorstellungen anzupassen. Die Prinzessin von Frankreich verwandelte sich in seiner Phantasie in die glorreiche Königin von England. Von der wirklichen Prinzessin von Frankreich behielt er nur diejenigen Züge bei, welche Elisabeth schmeichelhaft sein konnten: ihre

Schönheit, ihre Anmuth, ihren Geist. Im Uebrigen tritt die Prinzessin ganz so auf, wie die Königin von England erschien, oder wenigstens erscheinen wollte. Ganz so, wie es im Stücke dargestellt wird, pflegte sie ihre Günstlinge zu überraschen, ließ sich mit Maskeraden, theatralischen Aufführungen, Tänzen und Jagden unterhalten. Als sie im Jahre 1590 bei dem Viscount Montagu (einem Onkel des Grafen Southampton) in Coudray zum Besuch war, schoß sie drei Rehe. Auch die Sprödigkeit der Prinzessin gegenüber den Bewerbungen des Königs ist offenbar ein auf Elisabeth gemünztes Kompliment, wie sie denn auch mit der keuschen Mondgöttin verglichen wird (IV, 3, 230). Der Hof des Königs von Navarra wurde von der Phantasie des Dichters ungefähr wie der Landsitz eines englischen Lords ausgemalt. Den großen Wildpark verlegte er etwa nach dem Süden Englands, wo ja in der That Sykomoren wachsen (V, 2, 89), und dachte sich ihn umgeben von Kornfeldern (I, 1, 96; IV, 3, 383), von Wiesen, wo Maßliebchen, Veilchen und Kuckuksblumen blühen (V, 2, 908), von Angern, wo Gänse weiden (I, 1, 97; III, 1, 110).

Die Figuren des Landpfarrers und Dorfschulmeisters, wie des Bauern Schädel passen ganz in diese ländliche Umgebung. Der Dichter stellt sich auf den Standpunkt eines englischen Lords, wenn er sie nur zur Kurzweil der vornehmen Herrschaften dienen läßt.

Ueberhaupt ist das Lustspiel in solchem Maße für aristokratische Kreise zugeschnitten, so sehr Kaviar für's Volk; es verräth solche Vertrautheit mit höfischem Verkehrs- und Gesprächston, daß man wohl annehmen darf, der Dichter habe zur Zeit schon ziemlich enge Fühlung mit Hofkreisen gehabt. Schon aus diesem Grunde hätte es nicht zu früh angesetzt werden dürfen. Die erste Notiz über Vorstellungen am Hofe, bei denen Shakespeare betheiligt gewesen, stammt erst aus dem Jahre 1594. Aber im Frühjahr 1593 schon widmete der Dichter seine poetische Erzählung von Venus und Adonis dem jungen Grafen Southampton, und noch in demselben Sommer wird er Die Schändung der Lucretia verfaßt oder wenigstens begonnen haben, welche, mit einer schon viel vertraulicheren Widmung an denselben vornehmen Herrn versehen, im Sommer 1594 im Druck erschien. Die Verlorene Liebesmühe berührt sich, wie ich früher gezeigt, besonders nahe in Gedanken und poetischen Bildern mit der letzterwähnten Dichtung. Und wie schon von Anderen hervorgehoben, hat auch Lucretia eine auffallend aristokratische Färbung.

Es liegt daher die Vermuthung nahe, daß das ungefähr gleichzeitige Lustspiel ursprünglich ebenfalls für den Grafen Southampton und seinen Kreis verfaßt wurde. Dann hätten wir auch gleich das Modell für den König von Navarra.

Der junge Graf, der literarische Interessen neben verschiedenen anderen pflegte, lebte damals als Junggeselle, wie es scheint, auf dem Lande, in einem idyllischen Winkel Englands. Als Gouverneur der Insel Wight konnte er sich fast als Souverän fühlen. Thomas Nash (Works ed. by Grosart III, 263) erzählt in seinen *Terrors of the Night* (1594), daß er ihn sowohl, wie George Carey, den späteren Lord Hunsdon, in Wight aufgesucht habe (Diction. of National Biogr. s. v. Th. Nash). Das war höchst wahrscheinlich im Sommer 1593, also um die Zeit, wo vermuthlich Shakespeare die Verlorene Liebesmühe dichtete. Southampton stand damals bei Elisabeth noch in hoher Gunst, und wenn auch natürlich irgend welche intimeren Beziehungen zwischen der sechzigjährigen Königin und dem zwanzigjährigen Grafen ausgeschlossen sind, so weiß man doch, wie Elisabeth bis in ihr hohes Alter mit den schönen jungen Männern ihres Hofes tändelte und kokettierte. Und es ist bekannt, wie sie später die Verbindung Southampton's mit ihrer Hofdame Elisabeth Vernon zu hintertreiben suchte und sogar mit einer kurzen Haft bestrafte, was doch eine gewisse Eifersucht voraussetzen läßt.

Im Sommer 1592 hatte die Königin George Carey besucht (Diction. of National Biogr. s. v. George Carey). Es war also sehr natürlich, wenn die Phantasie des Dichters hier anknüpfte, und die gar nicht unwahrscheinliche Eventualität eines solchen Besuches seinem hochgeborenen Gönner in schalkhafter Weise ausmalte.

Leider können wir nicht mehr deutlich erkennen, ob auch für die anderen Figuren des Lustspiels wirkliche Personen als Modelle gedient, und ob es etwa solche waren, die zum Kreise Southampton's gehörten.

Die beliebte Deutung des Schulmeisters Holofernes auf den italienischen Sprachmeister Florio, der ja allerdings die Gunst Southampton's genoß, scheint mir zweifelhaft. Daß Holofernes einen italienischen Vers citiert, der in Florio's *Second Fruits* (1591) vorkommt, will nicht viel besagen.

Eher könnte man das Urbild des Don Adriano de Armado zu finden glauben. In London hielt sich in jener Zeit (1592—95) ein Spanier Namens Antonio Perez auf, der vorher, im Winter 1591/92,

am Hofe des Königs von Navarra in Bearn gewesen war (Birch, Memoirs of Queen Elizabeth I, 140 ff.). Es war in der That ein vielgereister Mann, eine abenteuerliche Persönlichkeit. Ursprünglich Staats-Sekretär bei Philipp II. von Spanien, soll er wegen seiner Beziehungen zur Prinzessin Eboli, der bekannten Geliebten des Königs, in Ungnade gefallen sein. Er diente dann, wie es scheint, Heinrich IV. und der Königin Elisabeth als politischer Agent und Kundschafter, hielt sich abwechselnd in Frankreich und England auf, wurde vom Grafen Robert Essex begünstigt, der ihn eine Zeit lang sogar in seinem Hause hatte, stand auch sonst mit angesehenen Männern, z. B. den Brüdern Anthony und Francis Bacon in Verkehr. Lady Bacon warnte ihre Söhne vor allem intimen Umgang mit ihm und charakterisierte ihn als *a proud, profane, costly fellow* (Birch a. a. O. I, 143). Southampton, Essex' Freund, wird ihn gewiß auch gekannt haben.

Von dem gespreizten, antithesenreichen Stil, in welchem Antonio Perez schrieb, seien nur einige kurze Proben gegeben, zunächst aus einem (Sommer 1595) an Graf Robert Essex gerichteten Briefe (Birch I, 256):

Discedere a te mihi mori est, quia manere tecum mihi vita fuit. Quid dixi? Melius mihi esset mori quam a te discedere. Moriendo semel dolori finis imponitur; vivendo autem dolor augetur; namque vivendo semper morior, et moriendo semper vivo. Sed discedendo forte vivam, eo quod animam tuam, quae quondam mea fuit, mecum defero; at tuam, quae mea est, proh dolor relinquo.

Ebenfalls an Graf Essex schreibt Antonio Perez in demselben Jahre (Birch I, 238):

— — Sed, my lord, quid de isto tempestuoso mari? Quid de Junone, quae Aeolum et ventos contra te convocat et commovet? Quid de hac reipublicae nostrae navi? Tota enim periclitatur, immo peribit, si tu ejus clavum non habueris in manu, et dum tuum clavum (clavam potius, tu enim Hercules) aventi non exposueris, petenti non tradideris, ardentem illum illo non combusseris, habes enim trabalem clavum sicut audivi (quid miraris illius ardorem?) potentem, inquam, fortunam tuam animumque; figere, et si figi non potest, saltem claudas, quod implens, quod impleri possit, illo. Et si mihi non credideris, credito saltem proverbio, clavus clavo truditur. Vale, clavipotens a clavo impotenti; et tu vel mihi tuam clavam tradito, vel meam pristinam carnem et praeteritam indue, et tibi serviam, vel illi satisfaciam.

Ganz ähnlich «brüllt der Nemeische Löwe» allerdings in den Briefen Armado's; auch die «Keule des Herkules» finden wir in seinen Reden wieder (I, 2, 182). Man möchte fast glauben, daß der Dichter den Stil oder die Redeweise des «Reisenden aus Spanien» selbst

kennen gelernt und in seinem Adriano de Armado persifliert hätte, wenn nicht dieser spanische Stil damals in England ziemlich allgemein Mode gewesen wäre. Daß Shakespeare aber von Antonio Perez gehört, daß er von ihm einige Züge auf seine hispanisierte Figur des Capitano Spavento übertragen hat, dürfte kaum zu bezweifeln sein.

Daneben mag ihm das Bild eines literarischen Nebenbuhlers vorgeschwebt haben, des vielgereisten Thomas Lodge, der sich in einer Schrift (*Rosalynde, Euphues Golden Legacye.* 1590) als «Soldat und Seemann» bezeichnet. Lodge war gerade im Frühjahr 1593 von seiner zweiten großen Reise aus Südamerika zurückgekehrt. Er war mit dem erwähnten George Carey, dem späteren Lord Hunsdon, befreundet, hatte also gewiß auch Beziehungen zum Grafen Southampton. Der euphuistische Stil in Lodge's Schriften könnte die Persiflage in den Reden und Briefen Armado's rechtfertigen.

Shakespeare hat in seinem Lustspiel As You Like It bekanntlich Lodge's Rosalynde als Quelle benutzt; er hatte außerdem höchst wahrscheinlich bei der Abfassung von Venus und Adonis sich Lodge's *Scilla's Metamorphosis* (1589) zum Muster genommen. Wir wissen aber nicht, ob er ihn gekannt hat; wir wissen auch zu wenig von Lodge's Persönlichkeit, um entscheiden zu können, ob die Karikatur des Don Adriano de Armado einigermaßen auf ihn passen würde.

Für die Figur des Pagen Motte (Moth) möchte ich etwas sicherer eine bestimmte Person aus dem Kreise Southampton's als Modell vermuthen. Dieses kecke, witzige, satirische Bürschchen wird von Armado als *my tender Juvenal* angeredet (I, 2), und die Erklärung hinzugefügt:

> I spoke it, tender Juvenal, as a congruent epitheton to thy young days, which we may nominate tender.

In einer späteren Scene (III, 1) bezeichnet ihn Armado noch einmal als *a most acute Juvenal.*

Schon diese Benennung läßt vermuthen, daß der Dichter an Thomas Nash gedacht hat, der sich trotz seiner Jugend (geb. 1567) schon durch seinen Witz und seine Satire einen Namen gemacht hatte [1]) und daher als der englische Juvenal bezeichnet wurde, z. B. von Francis Meres.

So hatte ihn ja schon Robert Greene in seinem *A Groats-worth of Wit bought with a Million of Repentance* getauft:

[1]) Nash soll von der Universität Cambridge relegiert worden sein, weil er bei einer «Mimik» (*show*) mitgespielt und einen Treffbuben (*varlet of clubs*) dargestellt hatte (Diction. of National Biogr. s. v. Nash). Der Page Motte stellt bei dem Spiel in L. L. L. den '*clubman*' Herkules dar.

With thee I ioyne young Junenall, that byting Satyrist, that lastly with mee together writ a Comedie. Sweet boy, might I aduise thee, be aduised, and get not many enemies by bitter words: inueigh against vaine men, for thou canst doo it, no man better, no man so well: thou hast a libertie to reproue all, and name none: for one being spoken to, all are offended, none being blamed, no man is iniuried. Stop shallow water still running, it will rage, tread on a worme, and it will turne: then blame not Schollers who are vexed with sharpe and bitter lines, if they reprooue thy too much liberty of reproofe.

Bald nach dieser Apostrophe folgt der bekannte Ausfall gegen Shakespeare, den dieser selbst doch gewiß gelesen haben wird. Shakespeare scheint die Bedeutung des Wortes *Juvenal* (welches er auch im Sommernachtstraum und Heinrich IV. verwendet), die Beziehung auf den römischen Satiriker nicht verstanden zu haben; er deutet es als pretiöse Bezeichnung für einen Jüngling.

Wenn aber (III, 1) auf die Frage Armado's:

How hast thou purchas'd this experience?

Motte antwortet:

By my penny of observation,

so dürfte eine Anspielung auf den Titel von Greene's *Pamphlet* vorliegen, zugleich vielleicht auf Nash's Satire *Pierce Pennilesse* (1592).[1])

Der «junge Juvenal» scheint damals in aristokratischen Kreisen, besonders in der Familie des Lord Hunsdon, recht beliebt gewesen zu sein. Auch Graf Southampton patronisierte ihn. Nash's historische Novelle *The unfortunate Traveller or Jack Wilton*: (7. Sept. 1593 in die Buchhändler-Register eingetragen) ist dem Gönner Shakespeare's gewidmet. Darin werden die Streiche und abenteuerlichen Schicksale eines Pagen des Grafen Surrey erzählt. Shakespeare hat die Geschichte wohl im Manuskript schon gelesen, und ist dadurch auf die Figur des Pagen Motte gekommen, indem er den Romanhelden mit dem Dichter verschmolz.

Allerdings ist diese Annahme nur dann statthaft, wenn das Lustspiel erst 1593 verfaßt ist. Dafür aber sprechen noch mehrere andere Gründe, die ich zum Theil schon früher erwähnte.[2])

Jedenfalls paßt das Stück nicht nur wegen der engen Beziehungen zu Lucretia, Romeo und Richard III., sondern auch wegen der

---

[1]) Der Bauer Schädel redet Motte an als *thou half-penny purse of wit* (V, I).

[2]) Die Lieder von *Ver* und *Hiems* dürften durch das Lied von *Ver* in Nash's Moralität: *Summer's Last Will and Testament* (1592) angeregt sein. (Dodsley-Hazlitt VIII, 23).

Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse und Personen, so genau in dies Jahr, daß es unbegreiflich erscheint, wie man es etwa in die Jahre 1589—91 hat verlegen können.

Und Biron? Der Dichter hat diesen Charakter mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet und ihm offenbar seine eigenen Lebensanschauungen und Grundsätze in den Mund gelegt. Der Charaktertypus kehrt in den Jugenddramen noch mehrmals wieder: ein Mann, der die Neigung hat, der Außenwelt ironisch, skeptisch, spöttelnd, kühl beobachtend gegenüberzustehn, der indessen, sei es durch die Ironie des Schicksals, sei es durch die Nachgiebigkeit seines Charakters, in Leidenschaften und Konflikte hineingerissen wird. Mercutio und Benedikt in Viel Lärm um Nichts sind bekanntlich die nächsten Geistesverwandten. Aber auch Prinz Heinz und Hamlet haben eine unverkennbare Familienähnlichkeit, trotz der ganz verschiedenen Charakterentwickelung; andererseits lassen sich Casca und der melancholische Jaques, ja selbst Romeo, Brutus und Richard II. vergleichen. Es scheint doch, als wenn der Dichter hier überall sein eigenstes Wesen, wenn auch in verschiedenen Phasen und Beleuchtungen, dargestellt hätte. Dies ist auch wohl die Meinung der meisten Shakespeare-Erklärer. Aber Biron als Vertrauter des Königs von Navarra? als Liebhaber der Hofdame Rosalinde? Hat hier der Dichter nur seiner Phantasie die Zügel schießen lassen, oder liegen auch diesen Zügen wirkliche, wenn auch nur analoge Verhältnisse zu Grunde?

Wie intim die Beziehungen Shakespeare's zum Grafen Southampton gewesen, wissen wir nicht. Aber die Widmung der Lucretia verräth doch ein nahezu freundschaftliches Verhältniß. Freilich war der Rangunterschied eine Schranke, aber doch keine unübersteigbare. Ben Jonson hat mit Walter Raleigh und anderen vornehmen Herren freundschaftlich verkehrt; warum soll der ungleich genialere und liebenswürdigere Shakespeare nicht eines ähnlich vertrauten Umganges gewürdigt worden sein? Southampton war damals noch ein Jüngling, eine enthusiastische und impulsive Natur; mehrere Jahre später, im Herbst 1599, besuchte er, wie berichtet wird, «jeden Tag» das Theater. Wie weit aber die Schwärmerei adliger junger Herren für den Dichter Shakespeare damals ging, davon legt eine Scene aus dem satirischen Lustspiel *Return from Parnassus* (I. Theil) Zeugniß ab. Diese Komödie, welche Rev. W. D. Macray erst im Jahre 1886 mit den beiden anderen Theilen der Trilogie (*The Pilgrimage to Parnassus with the two Parts of the Return from Parnassus*)

herausgegeben hat, ist von einem Cambridger Studenten im Jahre 1600 für das St. John's College zu Cambridge verfaßt. Die kläglichen Schicksale mehrerer gelehrter Literaten, ehemaliger Cantabs offenbar, werden darin dargestellt. Unter der Maske des einen von diesen, Ingenioso genannt, ist, wie schon John W. Hales in der Academy, 1887 I p. 194, bemerkte, leicht Thomas Nash zu erkennen, der ja Ende der achtziger Jahre im St. John's College, Cambridge, studiert hatte (vgl. meine Schrift: Thomas Kyd und sein Kreis, S. 78). Ingenioso-Nash nun bewirbt sich (*Ret. from Parnassus* I, Act. III, Sc. 1) um die Gunst eines vornehmen jungen Gecken, der Gullio genannt wird. Gullio aber wünscht, daß Ingenioso Liebesgedichte in *Mr. Shakspear's veyne* für ihn verfasse und seiner Geliebten, der Hofdame «Lesbia» überbringe; er citiert Verse und Stellen aus Venus und Adonis, Lucretia, Romeo und Julia, und schwärmt nur für Shakespeare:

O sweet Mr. Shakspeare! I'll have his picture in my study at the courte (p. 58).

Let this duncified worlde esteeme of Spencer and Chaucer, I'll worshipp sweet Mr. Shakspeare, and to honoure him will lay his Venus and Adonis under my pillowe, as wee reade of one (I doe not well remember his name, but I am sure he was a Kinge) slept with Homer under his bed's heade. (p. 63).

Es scheint nun, daß mit der Figur des Gullio eine Karikatur des Grafen Southampton bezweckt ist, welcher ja ebenfalls im St. John's College, Cambridge, seine Ausbildung erhalten hatte.

Denn Southampton war ja in der That nicht nur ein Gönner Shakespeare's, sondern auch ein Patron von Nash. Er hatte in Wirklichkeit ein Liebesverhältniß mit einer Hofdame, Elisabeth Vernon, welches im Herbst 1598 zu einer heimlichen Heirath führte. Außerdem stimmt es, wenn Gullio mit seinen Waffenthaten *at Cals, at Portingall voyage, and nowe verie latelie in Irelande,* renommiert (p. 52); denn Southampton hatte ja an Essex' Expedition gegen Spanien und Portugal (1597) und an dem Feldzug in Irland (1599) theilgenommen; sodann, daß er die Absicht ausspricht, nach Paris reisen zu wollen (p. 69); denn Southampton hielt sich im Jahre 1598 in Paris auf.

So wird also (auch wenn wir etwas Uebertreibung in jenen Scenen annehmen) das Verhältniß Southampton's zu Shakespeare mehr das eines begeisterten Verehrers, als eines kühlen, herablassenden Gönners gewesen sein.

Es ist nöthig, in diesem Zusammenhange die Sonettenfrage noch einmal, wenigstens flüchtig zu berühren, so sehr man auch das *Vestigia terrent* fürchten mag.

Ich weiß nicht, ob Thomas Tyler's Hypothese, der die Sonette auf William Herbert, Graf Pembroke, und seine Geliebte, die Hofdame Mary Fytton bezieht, jetzt noch viele Anhänger hat, nachdem durch Porträts erwiesen ist (F. Furnivall in der Academy, Vol. 39, p. 287), daß Mary Fytton nicht schwarzes Haar und schwarze Augen, wie die Dame der Sonette, sondern braunes Haar und grau-blaue Augen hatte.

Jedenfalls steht die Theorie auch sonst auf sehr schwachen Füßen. Daß Shakespeare irgend welche Beziehungen zu der Hofdame gehabt, ist unerwiesen und ganz unwahrscheinlich. Sie war damals noch unverheirathet, während die Sonettendame vermählt war. William Herbert soll allerdings Shakespeare's Gönner gewesen sein, und Thorpe's Widmung nennt *Mr. W. H.* als *the onlie Begetter of these insuing Sonnets.* Aber angenommen selbst, daß Thorpe, was doch durchaus nicht sicher ist, mit *Mr. W. H.* sehr respektwidrig den Grafen Pembroke bezeichnet habe, wer steht dafür, daß dieser betriebsame Buchhändler, der von Shakespeare jedenfalls nicht zur Herausgabe autorisiert war, den Namen des eigentlichen Adressaten wußte? oder, daß er das Publikum nicht absichtlich irreführte? Mögen immerhin einige der Sonette an William Herbert gerichtet sein, der einzige Urheber war er doch sicher nicht, da in mehreren eine Frau angesungen wird.

Im 13. Sonett heißt der Schlußvers:

You had a father: let your son say so,

woraus doch unzweideutig hervorgeht, daß der Vater des Freundes zur Zeit schon gestorben war.[1]) Der Vater William Herbert's starb aber Januar 1601, zu einer Zeit, als die übrigen in den Sonetten angedeuteten Verhältnisse nicht mehr zutrafen.

William Herbert kam erst Frühling 1598 als achtzehnjähriger Jüngling zu längerem Aufenthalt nach London, seine Liebesaffaire mit der Mary Fytton fällt in die Jahre 1599—1601. Im März 1601 genas Mary Fytton eines Knäbleins, als dessen Vater William Herbert sich bekannte, und zwar schon vor der Geburt, Anfang Februar. Die beiden Liebenden oder wenigstens W. Herbert mußten ihren Fehltritt mit einer Haft im Fleet-Gefängniß büßen. Um diese Zeit oder nachher den Freund zum Kinderzeugen zu ermahnen, wie es in den ersten Sonetten geschieht, wäre doch mehr als Ironie gewesen.

---

[1]) Th. Tyler's Erklärung, Shakespeare habe diese Worte nur geschrieben, weil er den Vater des Freundes nicht persönlich kannte, ist sehr gekünstelt.

Shakespeare's «gezuckerte Sonette» aber hatten im Sommer 1598, als Francis Meres' *Palladis Tamia* in Druck gegeben wurde, bereits unter seinen intimen Freunden zirkuliert. Durch diese Thatsache allein wird Tyler's Theorie schon hinfällig. Die Hauptmasse der Sonette wenigstens muß vor die Zeit fallen, in welcher Shakespeare mit dem Grafen Pembroke bekannt wurde. Das geht auch aus dem Stil der Sonette hervor. H. Isaac hat in einer werthvollen Abhandlung im Shakespeare-Jahrbuch XIX gezeigt, daß die meisten Sonette denjenigen Dramen und Gedichten im Stil besonders nahe stehn, welche noch vor 1595 verfaßt sind. Leider hat dieser Gelehrte seine gründliche und feinsinnige stilistische Untersuchung mit seiner Essex-Hypothese verquickt und ist auf diese Weise zu Resultaten gelangt, die ich nicht billigen kann.

Für die Annahme, daß Shakespeare, noch dazu in jener frühen Zeit, persönliche Beziehungen zu Graf Robert Essex gehabt, fehlt trotz Isaac jeder Anhalt. Die beiden Widmungen sprechen entschieden dagegen. Man hat ohne jeden Grund vermuthet, daß der Sommernachtstraum zur Vermählung von Essex (1590) gedichtet sei, ohne zu berücksichtigen, daß die Hochzeit im Geheimen und unter Umständen stattfand, welche jede festliche Veranstaltung ausschlossen. Außerdem ist aus inneren Gründen dieses Lustspiel sicher erheblich später anzusetzen.

H. Isaac muß seiner Theorie zu Liebe die «Prokreations-Sonette» noch ins Jahr 1589 verlegen, und datiert dementsprechend die meisten Jugenddichtungen wahrscheinlich einige Jahre zu früh. Er zieht den Umstand nicht genügend in Rechnung, daß der Dichter sich selbst in mehreren Sonetten als einen Mann bezeichnet, der über die Jugend-Jahre hinaus ist. So kann allenfalls einer sprechen, der nahe an Dreißig ist, aber nicht ein junger Mann von 25—26 Jahren.

Durch die sorgfältigen Sammlungen von Parallelstellen hat Isaac selbst gezeigt, daß schon die frühesten Sonette mit den ersten Dramen (Titus Andronicus, Heinrich IV., Komödie der Irrungen) doch nur wenige Berührungen haben, dagegen Schauspielen, wie Romeo und Julia, Die beiden Veroneser, Verlorene Liebesmühe und Gedichten, wie Venus und Adonis, Lucretia sehr nahe stehn. Ferner läßt sich jetzt wohl kaum mehr bezweifeln, daß Shakespeare, als er anfing Sonette zu dichten, Sidney's *Astrophel and Stella* (1591), und besonders Daniel's *Delia* (1592) nachahmte.

Aus allen diesen Gründen wird man selbst die frühesten Sonette

nicht vor 1592 ansetzen dürfen. Als Blüthezeit der Sonett-Dichtung möchte ich das Jahr 1593 bezeichnen.

Aus der Chronologie ergiebt sich nun die Berechtigung der früheren Annahme, daß Henry Wriothesley, Graf Southampton (W. H. umgestellt statt H. W.), der eigentliche Adressat wenigstens der meisten Sonette ist. Die Widmung der Lucretia (1594) läßt eine andere Deutung des *Mr. W. H.* nicht zu, man müßte denn geradezu eine Lüge Shakespeare's, noch dazu eine leicht zu entdeckende, annehmen.

Es sollen nun nicht etwa alle Auslegungen gebilligt werden, welche Massey oder Krauß den Sonetten gegeben haben. Aber ich kann vieles von dem unterschreiben, was Oberst-Lieutenant von Mauntz (der sich zu bescheiden einen Laien nennt) im Shakespeare-Jahrbuch XXVIII, 274 ff. und in den Anmerkungen zu seiner Uebertragung der Gedichte Shakespeare's (Berlin, 1894) ausgeführt hat.

Alles, was über den Freund gesagt ist, paßt ganz gut auf Southampton, besser als auf Essex oder auf den Grafen Pembroke. So namentlich der Umstand, daß der Vater des jungen Grafen schon todt war, und die Mutter als Wittwe lebte (Son. 9, 1). Lady Southampton vermählte sich am 2. Mai 1594 wieder, mit Sir Thomas Heneage (Diction. of National Biogr.). Das 9. Sonett dürfte also vor diesen Zeitpunkt fallen. Andererseits setzen schon die ersten Sonette einen Grad von Vertraulichkeit voraus, der im Frühjahr 1593, nach der Widmung zu Venus und Adonis zu schließen, noch nicht erreicht war. Wir werden also nicht sehr fehl gehn, wenn wir die ersten Sonette (Ermahnungen zum Heirathen, Preis der Schönheit des Freundes) in den Sommer, Herbst 1593 oder Winter 1593/94 setzen. Damals war der junge Graf Southampton 20 Jahre alt, und der Dichter, der selbst mit 18 Jahren geheirathet hatte, konnte es für an der Zeit halten, ihm zur Gründung einer Familie zu rathen, um so mehr, als der Graf der einzige Sohn, der Stammhalter war. Wenn das zweite Sonett mit dem Verse beginnt

When forty winters shall besiege thy brow —

so scheint die Zahl 40 absichtlich gewählt zu sein, weil sie gerade das Doppelte des damaligen Lebensalters des Angeredeten bezeichnet.

Zu dieser Datierung der ersten Sonette (etwa 1.—20.) stimmt es ganz genau, daß sie mehrfach bedeutsame Reminiscenzen an Venus und Adonis (Frühjahr 1593 gedruckt) aufweisen, sowie öfters mit

Lucretia in Ausdrücken und Gedanken übereinstimmen, wie H. Isaac gezeigt hat. Auch die Berührungen mit Romeo und Julia sind leicht erklärlich, wenn, wie ich annahm, diese Tragödie im Winter 1593/94 verfaßt ist. Noch näher aber scheinen diese Sonette der Verlorenen Liebesmühe zu stehn. So erinnert das vierte Sonett an einen Gedanken, der in L. L. L. II, 1, 9 ff. ausgesprochen ist. Das 7. Sonett beginnt mit demselben Gleichniß, welches sich in L. L. L. IV, 3, 222 findet, und schließt mit einem Wortspiel, dem man auch IV, 3, 369 begegnet. Das 14. Sonett enthält den Vers (9):

But from thine eyes my knowledge I derive,

welcher fast wörtlich übereinstimmt mit:

From women's eyes this doctrine I derive,
L. L. L. IV, 3, 350.

Die Anfangsverse des 19. Sonetts erinnern zugleich an Lucr. 955 und (wegen des Ausdrucks *Devouring Time*) an die ersten Verse des Lustspiels (I, 1, 4). Diese Sonette werden also etwa um dieselbe Zeit wie L. L. L., vermuthlich noch im Herbst 1593 verfaßt sein. Im Winter 1593/94 hätte der Dichter wohl kaum Muße dafür gefunden.

Der Dichter tritt in den Sonetten seinem damals, wie es scheint, misogynen jungen Freunde gegenüber als lebenskluger Mentor auf, ähnlich wie Biron gegenüber dem Könige von Navarra.

Diese Gedichte bestätigen also das intime Verhältniß zwischen dem Dichter und seinem Gönner. Sie scheinen ein Zusammenleben, oder wenigstens regelmäßigen, einige Zeit andauernden persönlichen Verkehr vorauszusetzen. Ja man möchte sogar meinen, daß der Dichter auch die Mutter seines Gönners, die damals wohl noch auf ihrem Wittwensitze lebte, gekannt habe. Im Sommer und Herbst 1593, während der Pest, waren Graf Southampton und Shakespeare gewiß nicht in London. Ist die Vermuthung zu gewagt, daß der Dichter nach der Drucklegung von Venus und Adonis einige Zeit auf dem Landsitze seines Gönners zubrachte, ähnlich wie Thomas Nash? Deutet die Widmung der Lucretia nicht auf vertrauteren Verkehr und besondere Dankespflichten? Würde sich unter dieser Voraussetzung nicht auch der ganze Charakter des Lustspiels Verlorene Liebesmühe besser erklären?

Dann fiele aber auch Licht auf die Reisesonette (27. 28. 50. 51.). Der Dichter reist von seinem Freunde fort, und «kehrt» nach Hause «zurück» (28, 1). Er ist also, wie es scheint, bei ihm zu Besuch gewesen.

Der Vergleich:

like a jewel hung in ghastly night
Son. 27, 11.

erinnert an

ripe as the pomewater, who now hangeth like a jewel in the ear of caelo, the sky
L. L. L. IV, 2, 4.

zugleich aber an

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear;
Rom. I, 5, 47.

und der Vergleich:

So flatter I the swart-complexion'd night.
When sparkling stars twire not, tho gild'st the even.
Son. 28, 11.

kehrt etwas variiert in Rom. II, 2, 13; III, 2, 23 wieder.

Nicht nur, weil sich diese Sonette fast unmittelbar an die vorher erwähnten anschließen, sondern auch weil sie im Stil der Tragödie Romeo und Julia so nahe stehn, läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß sie ungefähr um diese Zeit (Herbst 1593) verfaßt sind. In jenem Herbst wird Shakespeare nach längerer Abwesenheit (wegen der Pest) nach London zurückgekehrt sein, da Ende Dezember die Theater wieder geöffnet wurden. Im Jahre 1592 hätte der Dichter dem Gönner gegenüber gewiß diesen Ton noch nicht angeschlagen.

Die Hofdame Rosalinde aber ist auch ihrer äußeren Erscheinung nach viel eher wie eine Französin oder doch Südländerin, als wie eine Engländerin geschildert: pechschwarze Augen und schwarzes Haar. Das Original ist gewiß weder Mary Fytton, noch Elisabeth Vernon noch irgend eine andere Hofdame der Königin Elisabeth. Man könnte bezweifeln, ob der Dichter an eine bestimmte Person seiner Bekanntschaft gedacht habe, wenn die Schilderung (L. L. L IV, 3, 258 ff.) in Gedanken und im Ausdruck nicht so auffallend an das 132. Sonett erinnerte. Das Verhältniß Biron's zu Rosalinde entspricht dem des Dichters zu der mysteriösen «schwarzen Frau» der Sonette: leidenschaftliche, wenn auch widerwillige Liebe auf Seiten des Mannes, mehr Tändelei und Koketterie als Liebe auf Seite der Frau. Wie Rosalinde nebenher mit dem König von Navarra kokettiert, so erregt die Sonetten-Dame die Eifersucht des Dichters, indem sie ihre Gunst einem Freunde zuwendet.

Wer die Kleopatra gewesen, die Antonius-Shakespeare umstrickte, wird wohl nie an den Tag kommen. Auch über die Zeit des Liebes-

erhältnisses, und die näheren Umstände lassen sich nur Vermuthungen ufstellen. H. Isaac verlegt die Sonette Liebes-Lust und Leid und Eifersucht in die Jahre 1591—92 (Shakespeare-Jahrbuch XIX, 211) hauptsächlich, weil er eine Stelle aus Th. Nash's *Pierce Penniless* Herbst 1592 gedruckt):

> — — *hee* [*viz. the upstart*] *will be an Inamorato Poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Ladie Manibetter, his yellow-faced mistress* —

mit K. Elze auf Shakespeare und die «schwarze Frau» bezog. Die Anspielung ist indessen sehr zweifelhaft.

Dennoch möchte ich, wenn auch aus anderen Gründen, ungefähr dieselbe Abfassungszeit annehmen. Schon F. Krauß und neuerdings Oberst-Lieutenant von Mauntz (Shakespeare-Jahrbuch XXVIII, 287) haben darauf aufmerksam gemacht, daß in diesen Sonetten Shakespeare von Sidney's *Astrophel and Stella* (1591 erschienen) beeinflußt worden ist[1]). Jedenfalls aber gehören sie dem Stile nach zu den frühesten lyrischen Gedichten Shakespeare's. H. Isaac wollte daher wenigstens einige von ihnen (z. B. 135, 136, 153, 154) noch vor die Prokreations-Sonette und Venus setzen (Shakespeare-Jahrbuch XIX, 196). Das ergab für ihn freilich die Schwierigkeit, daß er die dem Inhalt nach eng zusammengehörenden Sonette 127—152 trennen und auf die Jahre 1589 bis 1592 vertheilen mußte. Die Schwierigkeit fällt für uns weg, wenn wir, wie oben wahrscheinlich gemacht, die Prokreations-Sonette mit L. L. L. in das Jahr 1593 verlegen. Wir kommen so auf das Jahr 1592 als die ungefähre Zeit des Liebesverhältnisses. Viel früher es anzunehmen, verbieten auch die mehrfachen Anspielungen des Dichters auf sein Alter. Es ist, soviel ich sehe, auch von H. Isaac noch nicht genügend beachtet worden, daß diese Sonette in besonders enger Beziehung zu Richard III. stehn. Trotz dem ganz verschiedenen Charakter der Dichtungen zeigen mehrere charakteristische Parallelen, daß Shakespeare bei der Abfassung der Historie von Erinnerungen an diese Sonette noch stark beeinflußt war, besonders in der zweiten Scene des ersten Aktes.

---

[1]) Das 127. Sonett ist eine unzweifelhafte Nachahmung eines ganz ähnlichen (No. 7) aus Sidney's Astrophel and Stella. Daß Shakespeare diesen Sonettencyklus schon vor der Veröffentlichung aus Abschriften kannte, ist ja möglich, aber doch eine unwahrscheinliche Annahme.

Gloucester. *Thine eyes, sweet lady, have infected mine.*
Anne. *Would they were basilisks, to strike thee dead!*
Gloucester. *I would they were, that I might die at once;*
For now they kill me with a living death.
Rich. III. I, 2, 150.

Her pretty looks have been mine enemies;
— — — — but since I am near slain,
Kill me outright with looks, and rid my pain.
Son. 139, 10.

My manly eyes did scorn an humble tear;
And what these sorrows could not thence exhale,
Thy beauty hath, and made them blind with weeping.
Rich. III, I, 2, 165.

O, cunning Love! with tears thou keep'st me blind.
Son. 148, 13.

— — thy breast encloseth my poor heart.
Rich. III. I, 2, 205.

Prison my heart in thy steel bosom's ward,
But then my friend's heart let my poor heart bail.
Son. 133, 9.

My tongue should to thy ears not name my boys,
Till that my nails were anchor'd in thine eyes
And I, in such a desperate bay of death,
Like a poor bark, of sails and tackling reft,
Rush all to pieces on thy rocky bosom.
Rich. III. IV, 4, 230.

Dasselbe Bild, nur ganz anders angewandt:

If eyes, corrupt by over-partial looks
Be anchor'd in the bay where all men ride.
Son. 137, 5.

Nun glaube ich in den Engl. Stud. XIX, 357 gezeigt zu haben, daß Richard III. bald nach Venus und Adonis gedichtet sein muß (wahrscheinlich Winter 1592/93).

Der Dichtung von Venus und Adonis stehn die Sonette ebenfalls sehr nahe. Son. 129 erinnert im Gedanken und im Ausdruck an Ven. 799 ff. Son. 130 bietet ein realistisches Negativ zu den Schönheitsschilderungen in Ven. (483, 542, 590, 444, 146); Son. 132, 5 enthält denselben Vergleich wie Ven. 485 (*morning sun*: *heaven* = *eye* : *face*). Son. 133, 9 läßt sich vergleichen mit Ven. 580; Son. 135, 9 mit Ven. 76; Son. 139, 14 mit Ven. 464. Besonders auffallend ist die Aehnlichkeit des Gedankenganges in Son. 141 und Ven. 427 ff., wo von den fünf Sinnen und sinnlicher Liebe die Rede ist; Son. 142, 7 erinnert wieder an Ven. 511.

Merkwürdiger Weise sind auch diese Parallelen H. Isaac meist entgangen.

Auch die Vorliebe für kurze, antithetisch und parallel gebaute Sätze, für das Spielen mit wiederholten Worten ist auffallend ähnlich. Die Sonette 130 und 141 scheinen nach den entsprechenden Stellen von Ven. gedichtet zu sein; andererseits läßt die Verwünschung der Liebe am Schluß des erzählenden Gedichts (Ven. 1135) die in den Sonetten kundgegebenen Erlebnisse voraussetzen.

Die heiße, schwüle Atmosphäre glühender Sinnlichkeit ist dieselbe im Sonettencyclus wie in Venus und Adonis. Wenngleich Shakespeare seine Venus im Ideal-Geschmack eines Tizian als Blondine schildert, so scheint es doch, als ob die verführerischen Reize und Künste der «schwarzen Frau» damals seine Phantasie beherrscht hätten.

Wenn nun Ven. in den Sommer 1592 verlegt werden darf, (Engl. Stud. XIX, 358) so müßte das Liebesverhältniß mit der «schwarzen Frau», dem Urbild der Rosalinde und Kleopatra, wohl um dieselbe Zeit angesetzt werden[1]). Es könnte dann nicht wohl in London gespielt haben, da in diesem Sommer ebenfalls die Pest in London herrschte, die Theater vom Juni bis Dezember geschlossen und die Schauspieler während der Zeit wahrscheinlich auf Reisen waren.

Der Dichter redet seine Geliebte: *my music* an (Son. 128, 1), und sagt von ihr

I love to hear her speak.
Son. 130, 9.

andererseits giebt er zu

Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted.
Son. 141, 5.

Dieser Widerspruch läßt sich wohl nur so erklären, daß die «schwarze Frau» in einer zwar melodischen, aber schwer verständlichen Mundart oder Sprache redete. Dazu paßt auch das Fremdartige, Unenglische der Persönlichkeit.

Ich habe die Vermuthung gewagt, daß Shakespeare im Sommer 1592 in Oberitalien gewesen. Dürfen wir noch weiter gehn und annehmen, daß das Urbild der Rosalinde eine Italienerin war, viel-

---

[1]) In Shakespeare's Dichtung ist die Liebe fast immer ein Sommernachtstraum. Auch die Sonette an die schwarze Frau können wir uns kaum in einem trüben Winter entstanden denken (vgl. besonders Son. 132).

leicht eine Venetianerin, wie Lord Byron's Marianna Segati oder Margarita Cogni? Würde nicht das Aeussere, das Wesen, der Charakter der «schwarzen Frau» viel besser nach Venedig passen, als nach London? Würde nicht das Verhältniß dort eher erklärlich und entschuldbarer sein?

Von den verführerischen Reizen der Italienerinnen, insbesondere der Venetianerinnen ist mehrfach bei Shakespeare die Rede:

Those girls of Italy, take heed of them.
All's well II, 1, 19.

— — — — *or I could make him swear,*
The shes of Italy should not betray
Mine interest and his honour.
Cymb. I, 3, 28.

In Much Ado (I, 1, 272) sagt Don Pedro zu Benedict von Padua:

Nay, if Cupid have not spent all his quiver in Venice, thou wilt quake for this shortly.

In den beiden Lustspielen Ende gut, Alles gut und Cymbeline ist das übereinstimmende Motiv, daß ein kürzlich verheiratheter Ehemann seine Frau verläßt und nach Italien zieht. Bertram wird seiner Gemahlin untreu und läßt sich von den Reizen einer Italienerin fesseln; dem Posthumus wird dasselbe, wenn auch verläumderisch nachgesagt. Dürfen wir das als poetische Beichte auffassen? In Antonius und Cleopatra liegt ein analoges Verhältniß vor.

Die eleganten, zum Theil feingebildeten, mitunter auch sehr musikalischen Courtisanen Oberitaliens, insbesondere Venedig's waren in jener Zeit berühmt — oder berüchtigt. Auch Montaigne versäumte bei seiner italienischen Reise (1580) in Venedig nicht, *ces dames* kennen zu lernen [1]).

Gerade bei den Liebessonetten ist, wie schon mehrfach bemerkt, die italienische Manier am ausgeprägtesten. Die Wortspiele, Concetti, Antithesen, Vergleiche erinnern häufig an Petrarca. Freilich wird sich direkte Einwirkung von Petrarca wohl schwerlich nachweisen lassen, weil die ganze englische Sonettendichtung damals mittelbar oder unmittelbar von ihm beeinflußt war (Köppel, Roman. Forschungen V: Studien zur Geschichte des Petrarchismus in England). Andere Dichter haben Petrarca oft genauer und sklavischer nachgeahmt; dennoch dünkt mich, daß Shakespeare's Liebessonette

[1]) Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie, ed. Querlon, Rome & Paris 1774. I, 207.

denen des italienischen Meisters besonders geistesverwandt sind: in der Mischung von Künstelei und wahrer Empfindung, von Sinnlichkeit und Ueberschwenglichkeit, in dem nervös-überspannten Ton, in der schwülen Stimmung. Die geistige Atmosphäre ist wenigstens sehr ähnlich. Romeo's Leidenschaft für Rosalinde hat ziemlich dieselbe Färbung. Wörtliche Anklänge an die Sonette in den ersten Scenen des Trauerspiels verrathen, daß damals die Erinnerung an die «schwarze Frau» noch frisch war: sollten sie vielleicht auch durch den Schauplatz der Handlung hervorgerufen sein? Es ist jedenfalls beachtenswerth, daß Liebesscenen bei Shakespeare nur in solchen Stücken vorkommen, die in Italien oder in anderen südlichen Ländern spielen.

Eigenthümlich ist das Verhältniß der Liebessonette zum Kaufmann von Venedig. Obwohl das Lustspiel höchst wahrscheinlich einige Jahre später (1595) verfaßt wurde, scheint Shakespeare doch, als er die Sonette dichtete, die zu Grunde liegende Fabel schon gekannt zu haben. In den Sonetten 133. 134.[1]) entspricht das seltsame Gleichniß auffallend genau den Verhältnissen, die in dem Lustspiele dargestellt sind.

Prison my heart in thy steel bosom's ward,
But then my friend's heart let my poor heart bail;
Whoe'er keeps me, let my heart be his guard;
Thou canst not then use rigour in my gaol.
Son. 133, 9 ff.

He learn'd but, surety-like, to write for me,
Under that bond that him as fast doth bind.
The statute of thy beauty thou wilt take,
Thou usurer, that put'st forth all to use,
And sue a friend, came debtor for my sake
So him I lose through my unkind abuse.
Son. 134, 7 ff.

Der hartherzige Wucherer, der beklagenswerthe Schuldner, der gutmüthige Freund, der für ihn gebürgt hat, und nun selbst im Gefängniß, ja sogar mit einer Herzenswunde, dafür büßen soll — haben wir da nicht Shylock, Bassanio und Antonio?

Nun hat Shakespeare bekanntlich den Stoff zu diesem Lustspiele[2])

[1]) A. v. Mauntz faßt mit G. Massey diese Sonette als dramatische auf, die dem Grafen Southampton und Elisabeth Vernon in den Mund gelegt seien. Ich halte diese Auslegung für sehr künstlich und verfehlt und sehe keinen Grund, gerade diese Gedichte aus den Liebes- und Eifersuchtsgedichten herauszureißen.

[2]) Ein älteres, von Gosson erwähntes, aber verlorenes Stück *The Jew*, scheint dieselbe oder eine ähnliche Fabel gehabt zu haben; aber es ist nicht mehr möglich zu erkennen, ob auch dieses von Shakespeare benutzt ward.

im Wesentlichen aus dem *Pecorone* des Ser Giovanni Fiorentino geschöpft (Th. Elze, Shakespeare-Jahrbuch XIII, 138 ff.), von welchem nachweislich keine englische Uebersetzung ihm zur Verfügung stand. Der Dichter scheint also schon zur Zeit dieser Sonette sich mit italienischer Lektüre beschäftigt zu haben, und zwar gerade mit einer Geschichte, die in Venedig spielte.

Andererseits dürften in manchen Scenen des Lustspiels Erinnerungen an genossenes Liebesglück nachklingen (besonders im V. Akt); die Verse über die Macht der Musik gemahnen an das 128. Sonett; die Rede Gratiano's in Akt II, Sc. 6 an das folgende (129).

Bei der Kästchenwahl (III, 2, 92) spricht Bassanio von blonden Perücken oder Haartouren:

So are those crisped snaky golden locks
Which make such wanton gambols with the wind,
Upon supposed fairness, often known
To be the dowry of a second head,
The skull that bred them in the sepulchre.

Hier haben wir einen jener echt italienischen Züge dieses Dramas, an welchem ja auch sonst das zutreffende Colorit gerühmt wird. In Oberitalien, und besonders in Venedig, galt damals die blonde Haarfarbe noch als besondere Schönheit, wie die Frauenbildnisse Giorgione's, Tizian's, Paul Veronese's und Palma Vecchio's und die Gedichte Tasso's beweisen; dem entsprechend ist die schöne Portia auch Blondine. Brünette Damen suchten der Natur ganz gewöhnlich durch Färbemittel und falsche Haartouren (*capelli morti*) nachzuhelfen [1]) (Burckhardt, Kultur der Renaissance II, 3, 114, 172).

Von der dunklen Rosalinde sagt nun Biron:

O, if in black my lady's brows be deck'd,
It mourns that painting and usurping hair
Should ravish doters with a false aspect;
And therefore is she born to make black fair.
L. L. L. II, 1, 258.

Genau derselbe Gedanke aber ist im 127. Sonett ausgesprochen:

Therefore my mistress' brows [Ed. pr. *eyes*] *are raven black,*
Her eyes so suited, and they mourners seem
At such who not born fair, no beauty lack,
Slandering creation with a false esteem.

---

[1]) Eine Sitte, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch in England Eingang, aber wohl nie eine ähnliche Verbreitung fand.

Der Dichter preist also das echte schwarze Haar seiner Geliebten im Gegensatz zu dem künstlichen Blond anderer Frauen. Paßt dieser Vergleich nicht besser nach Italien, als nach England?

Im 146. Sonett, welches doch gewiß in diesen Zusammenhang gehört, wird der Körper verglichen mit einem Palaste (*mansion*), dessen Außenwände mit kostbar bunten Gemälden geschmückt sind (*painting thy outward walls so costly gay*). Auch dieses Gleichniß scheint auf italienischen Reiseeindrücken zu beruhen. In Oberitalien war ein solcher Schmuck nichts Ungewöhnliches, z. B. beim Fondaco dei Tedeschi in Venedig (an der Rialto-Brücke); aber in London? oder in England überhaupt?

Mit den Liebessonetten scheinen die unmittelbar darauf folgenden letzten Gedichte der Sammlung (Son. 153. 154.) in enger Verbindung zu stehn[1]). Sie legen den Schluß wenigstens sehr nahe, daß der Dichter um die Zeit jenes Liebesverhältnisses in einem Bade, an einer heißen Quelle Heilung suchte. Man hat an Bath gedacht; doch scheint aus Shakespeare's Dichtungen nicht hervorzugehn, daß er jene Gegend näher kannte. Sollten etwa die altberühmten Thermen bei Padua (Abano, Battaglia), Plinius' *fontes Patavini*, die auch Martial besungen hatte, gemeint sein? Michel de Montaigne hat sie 1580 besucht, und in seiner Reisebeschreibung von ihnen erzählt.

Das (wohl nur indirekte) Vorbild dieser räthselhaften Sonette hat W. Hertzberg entdeckt (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 158): ein griechisches Epigramm des Byzantiners Scholasticus Marianus (5. Jahrh. n. Chr.), herausgegeben in Jacob's Palatinischer Anthologie No. 627 (nicht No. 637, wie Hertzberg durch ein Versehen angiebt). Shakespeare hat sicher das griechische Original nicht verstehn können; er muß eine lateinische Uebersetzung benutzt haben. Da nun in England, soviel ermittelt, weder eine Ausgabe noch eine Uebersetzung des Epigramms erschienen war, wohl aber in Deutsch-

---

[1]) Auch mit Venus und Adonis scheinen sie eng zusammengehören:

— — — *the bath for my help lies*
Where Cupid got new fire — my mistress' eyes
Son. 153, 13.

Love's fire heats water, water cools not love.
Son. 155, 14.

Her help she sees, but help she cannot get,
She bathes in water, yet her fire must burn.
Ven. 94.

Vgl. ferner Son. 154, 3—4: Ven. 146 f.; 154, 10: Ven. 149.

land, Italien, Frankreich, so werden wir auf ausländische Quellen hingewiesen. Die natürlichste Annahme ist nun wohl, daß Shakespeare die entsprechenden lateinischen Verse als Inschrift, Motto oder dergleichen an dem Badeorte selbst kennen gelernt hat. Wenn sie sich also irgendwo als Inschrift z. B. nachweisen ließen, wäre damit ein werthvoller Fingerzeig gewonnen[1]).

Noch auf einen Umstand möchte ich aufmerksam machen, der vielleicht in diesen Zusammenhang gehört. Shakespeare's Venus und Adonis verräth bekanntlich, wie auch andere Dichtungen dieser Periode eifriges Studium von Ovid, besonders von Ovid's Metamorphosen (Dürnhofer, Shakespeare's Venus und Adonis im Verhältniß zu Ovid's Metamorphosen Halle, 1890). Das einzige noch erhaltene Buch nun, von welchem wir wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit sagen können, daß es in Shakespeare's Besitz gewesen ist, wie Leo im Shakespeare-Jahrbuch XVI, 367 gezeigt hat, ein Exemplar von Ovid's Metamorphosen[2]), gedruckt in Venedig. Dies Buch kann ja natürlich nach England vertrieben worden sein, ehe es in Shakespeare's Besitz gelangte, obwohl man dann nicht recht einsieht, wie der Dichter dazu gekommen. Aber auch die andere Annahme ist jetzt nicht mehr ganz von der Hand zu weisen, daß dieser Ovid von Shakespeare selbst vielleicht antiquarisch in Venedig oder Padua erstanden wurde.

Alle diese Punkte zusammengenommen, bilden noch keinen Beweis für unsere Hypothese; aber es wird sich nicht leugnen lassen, daß mehrere Indicien vorhanden sind, die übereinstimmend nach derselben Richtung weisen. Vielleicht ist es wieder ein Irrweg, auf den die Forschung gerathen ist; vielleicht aber führt der Weg diesmal zur Lösung eines Shakespeare-Räthsels. Es ist wenigstens einige Aussicht vorhanden, daß wir dereinst ermitteln, wo Shakespeare sich im Sommer 1592 aufgehalten, und wo das Urbild seiner Rosalinde, seiner Kleopatra gelebt hat.

---

[1]) Sollte ich auf der richtigen Fährte sein, so wäre vielleicht aus den folgenden Schriften, die mir nicht zugänglich sind, Aufschluß zu erlangen: D. Joh. Gratianus, Thermarum Patavinarum examen, Padua 1701; Mautner und Klob, Die euganeischen Thermen zu Battaglia, Leipzig 1882.

[2]) Das Shakespeare die Metamorphosen nicht bloß in Golding's Uebersetzung, sondern auch im Original gelesen hat, geht aus dem entlehnten Namen Titania Ov. Met. I, 395; III, 173; VI, 346; XIV, 382, 438) hervor, der in der Uebersetzung nicht vorkommt, wie Dürnhofer nachweist.

Die künstlerische Arbeit Shakespeare's im „Othello".

Von

Ernst Traumann.

Die Beziehungen des «Othello» zu früheren Dramen des Dichters.

Mit dem Othello betrat Shakespeare einen Schauplatz wieder, der ihm auf das Innigste vertraut war. In seinem Kaufmann von Venedig hatte er die Lagunenstadt in strahlendem Lichte, in der vollen Sonne südlicher Pracht geschaut. Es war das friedliche Venedig, die Königin des Handels, das er, wechselnd mit einem märchenhaften Landsitze, zum Hintergrunde seines farbenglühenden Gemäldes machte. Eine Welt, in der Morgen- und Abendland verschmolz, lieferte ihm die buntesten Bilder, die malerischesten Kontraste. Unter das lebensfrohe Geschlecht vornehmer Venetianer mischen sich phantastische Gestalten, fremde Prinzen steigen prunkend an's Ufer Belmont's, ein alter Hebräer treibt auf dem Rialto sein Wesen, indeß sein gluthäugiges Kind ihm Haus und Juwelen bewacht. Es ist eine Liebesgeschichte, die uns der Dichter vor Augen führt. Heitere, muthige Männer werben um holde, sichere Frauen, und Allen lohnt frohes Gelingen. Selbst gewaltsame Entführung, in Maskenscherz verwandelt, führt zu erwünschtem Ziele. Ernste Töne fehlen nicht: das Schicksal der Liebenden hat der Wille eines besorgten Vaters unabänderlich bestimmt, aber der Zug gleicher Herzen weiß sich damit in Einklang zu setzen, und fremde Leidenschaft, gleißender Schein bethört und betrügt sich selbst; die Liebe muß die ernsteste Prüfung bestehn und opferwillig der Freundschaft weichen, aber in diesem Feuer wird sie gehärtet und gestählt: schwer droht in strengem

Gerichte Haß und Rachsucht, aber der Versucher wird besiegt, der Teufel geprellt durch Klugheit und Grazie, durch alle holden Mächte einer freien, hochgemuthen Frauenseele, die wie die Gnade selbst vom Himmel niederzusteigen scheint und jeden Mißklang, alle Herbigkeit verscheucht. Ja, mit selbstgeschaffener Pein, die sonst wohl die Liebe gefährdet, mit Argwohn und Eifersucht, wird schließlich gespielt und gescherzt, um zu zeigen, wie Nichts diese fest in sich ruhenden Menschen erschüttern kann und wie Alles in diesen feingestimmten, verständnißvollen Seelen zu lauterer Harmonie wird.

Fremdartige Gestalt, phantastisches Werben, Entführung, Dogengericht, um Freundschaft kämpfende Liebe, der teuflische Versucher, Rachsucht und Argwohn — all' dies begegnet uns im Othello des Dichters wieder, aber in welch' veränderter Weise und Wirkung! Das friedliche Venedig des königlichen Kaufmanns hatte sich dem Dichter in das kriegerische verwandelt, das sonnige in das nächtliche. Und er sieht es nur von der Nachtseite an. Mit dem lichten Tage sind ihm auch die freundlichen Geister der Welt, die beglückenden Mächte der menschlichen Seele verschwunden und finsteren Gewalten gewichen. Herrschte dort mit der Besonnenheit und klaren Lebensführung die Selbstbestimmung und Freiheit, so waltet hier die Nacht mit heimlicher That, dunkler Begierde und versteckten Künsten. Düstere Affekte neigen sich dem eigenen Unheil zu, mit der Leidenschaft bewältigt das Verhängniß den Menschen und macht ihn unfrei. Dort die Welt des Lustspiels, hier die der Tragödie. Der Dichter war zum Manne gereift, seit er jenes heitere Spiel geschrieben, das die glühende Lebensfreude und den vollen Wagemuth an der Stirne trägt. Tiefer blickte er in die große Welt, die ihn umgab, prüfender in die Herzen der seltsamen Menschen, schärfer erkannte er das Unglück der menschlichen Beschränktheit sowie die Macht der Umtriebe und Ränke, und ein düsterer Ernst bezeichnet den Abschnitt seines Lebens, der uns in fünffacher Steigerung die höchsten seiner Tragödien brachte. Durch den Julius Cæsar und den Hamlet war er hindurchgegangen. Das Getriebe der politischen Welt und die Ränke eines Hofes hatte er geschildert. Wie edler Sinn und Unschuld vor der Klugheit berechnender Menschen zu Schanden wird, wie ein hohes Ideal von Staat und Menschheit am harten Riffe dieser Welt scheitert, hatte er an Brutus und Hamlet gezeigt. Noch gab es ein heiliges Glück, um das ein edler Mensch getäuscht werden konnte, das der Ehe. An ihm durfte Brutus noch seinen Halt finden; aber schon in der Hamlet-Tragödie spielt das Motiv der Zerbrechlichkeit

ehelichen Glückes verhängnißvoll in das Schicksal des Helden. Seine Mutter Gertrud, die seinem Vater untreu geworden, und Ophelia, seine Braut, die — wie er glaubt — ihn selber verläßt! Ist es nicht, wenn wir das Thema des Othello betrachten, als ob es nur die Ausführung des Gedankens wäre, den der verstörte Prinz der unschuldigen Ophelia zuschleudert: «Wenn Du heirathest, so gebe ich dir diesen Fluch zur Aussteuer: Sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, du wirst der Verleumdung nicht entgehen?»

Die Quelle Shakespeare's.

Einfach und lose war der epische Bericht, der sich dem Dichter in Giraldi Cinthio's Novelle[1]) darbot. Ein tapferer Mohr, der in Kriegssachen einen klugen und lebhaften Geist bewiesen und sich dadurch die Großen Venedigs verpflichtet hat, gewinnt durch seine Heldenthaten die Liebe einer vornehmen Venetianerin, Disdemona, deren Schönheit und edle Gesinnung auch ihn besiegt. Trotz heftigsten Widerstandes der Eltern des Fräuleins wird die Ehe geschlossen und glücklich lebt das Paar in Venedig. Eine Ablösung der Kriegsmannschaft führt den Mohren als Befehlshaber nach Cypern. Ihn begleitet Disdemona, auf ihre eigene Bitte hin. In dem Gefolge des Feldherrn befindet sich ein Fähnrich, ein Mann von gutem Aussehen, aber von boshaftester Gesinnung und so geschickt im Heucheln, daß er den Mohren über die Gemeinheit seines Herzens völlig täuscht, ja, daß er dessen Vertrauen zu gewinnen weiß. Sein schönes und ehrbares Weib wird, da sie eine Italienerin ist, von Disdemona des vertrautesten Umgangs gewürdigt. Der Gastfreundschaft des Feldherrn erfreut sich ein Hauptmann, der ihm sehr werth ist und dem auch Disdemona, zur Freude ihres Gatten, viele Zeichen ihrer Gewogenheit giebt. In sinnlicher Liebe entbrennt der Fähnrich für Disdemona. Doch verwandelt sich, als seine heimlichen Verführungskünste nicht verfangen, diese Leidenschaft in glühenden Haß, zumal da er glaubt, Disdemona begünstige den Hauptmann. Er sinnt auf die Vernichtung der Beiden und beschließt, dem Mohren Gattin und Freund als Ehebrecher zu verdächtigen. Bei der Liebe und Freundschaft des Mohren, so weiß er, bedarf es hiezu der feinsten List. Doch sind ihm Zeit und Gelegenheit günstig: der Mohr entsetzt den Hauptmann seiner Stelle, weil er gegen einen Soldaten auf der Wache den Degen ge-

[1]) Vergl. hiezu: K. Simrock, Die Quellen des Shakespeare, (2. Auflage. Bonn 1872). I. Theil: Othello, S. 163 ff.

zogen. Disdemona versucht wiederholt ihren Gatten mit dem Hauptmann auszusöhnen. Als der Mohr sich hierüber zu dem Fähnrich äußert, deutet ihm dieser seinen Verdacht, jedoch — trotz heftigen Drängens des Geängstigten — nur leise an und empfiehlt ihm lediglich Wachsamkeit. Den Dorn in der Brust, gibt sich der Mohr seinen trüben Gedanken hin. Disdemona liegt dem Gatten auf's Neue an, der Mohr braust auf und fragt nach dem Grunde ihrer hartnäckigen Bitte. Disdemona antwortet demüthig und liebreich, doch unvorsichtig, indem sie seiner hitzigen Mohrenart erwähnt. Auf's heftigste erzürnt, spricht der Mohr von Rache. Tiefer denn je von der Schuld seiner Gattin überzeugt, dringt er in den Fähnrich, sich deutlicher zu erklären, und nach listigem Zögern und einigem Umschweifen enthüllt dieser seine falschen Gedanken. Ingrimmig fordert nun der Mohr Beweis. Nach langem Kopfzerbrechen verfällt endlich der Fähnrich auf eine neue Bosheit. Er entwendet Disdemona ein Schnupftuch, das auf mohrische Art sehr fein gearbeitet war, und von dem er wußte, daß es ein Geschenk des Feldherrn und dem Ehepaar sehr werth war, und bringt es heimlich in's Schlafzimmer des Hauptmanns. Dort findet es dieser, erkennt es als Disdemona's Eigenthum und geht, es ihr zurückzubringen, nach ihrem Hause, nachdem er gewartet, bis der Mohr ausgegangen war. Unglücklicherweise antwortet auf sein Klopfen nicht Disdemona, sondern ihr Gatte, der mittlerweile zurückgekehrt war, und der ängstliche Hauptmann ergreift die Flucht. Wuthschnaubend stellt der Mohr, der den Hauptmann erkannt zu haben glaubte, Disdemona darüber zur Rede. Da sie von nichts weiß, eilt er zum Fähnrich, erzählt dem Hocherfreuten den sonderbaren Vorfall und befiehlt ihm, den Hauptmann auszuforschen. An einem Orte, wo der Mohr heimlich zugegen ist, spricht der Fähnrich mit dem Hauptmann, «über tausend Dinge, aber mit keiner Silbe von Disdemona, schlägt das hellste Gelächter auf, stellt sich sehr ver- verwundert und gebärdet sich wie Einer, dem unerhörte Dinge erzählt werden»; sodann erklärt er auf Befragen dem Mohren, nachdem der Hauptmann weggegangen, dieser habe von seinem Vergnügen mit Disdemona erzählt, auch daß sie ihm, ihrem Liebhaber, beim letzten Besuche das Taschentuch geschenkt. Bei der ersten Gelegenheit verlangt der Mohr von seiner Gattin, ihm das Tuch zu zeigen. Disdemona, die es längst vermißt und stets diese Frage ihres Gatten befürchtet hatte, erröthet und gesteht nach vergeblichem Suchen, sie könne es nicht finden. Völlig nunmehr von ihrer und des Hauptmanns Schuld überzeugt, sinnt der Mohr auf den Tod der Beiden.

Indeß die geängstigte Disdemona mit der Frau des Fähnrichs, die um Alles wußte, aber aus Furcht vor ihrem Manne nichts zu entdecken wagte, die Mißstimmung ihres Mannes bespricht, verlangt der Mohr, der das, was er erfahren, gerne als falsch erkannt hätte, als letzten Beweis vom Fähnrich, er solle es zu veranstalten suchen, daß er das Tuch in der Gewalt des Hauptmanns sähe. Auch dies gelingt. Der Fähnrich erblickt es, am Hause des Hauptmanns vorübergehend, in der Hand einer Stickerin, die es, bevor es Disdemonen zurückgegeben werden sollte, seines kostbaren Musters wegen, dicht am Fenster sitzend, nachstickt. Hier bekommt es auch der Mohr zu Gesichte. Der Tod der Ehebrecher ist jetzt beim Mohren beschlossene Sache. Nach längerem Zögern und durch eine Summe Geldes bestochen, übernimmt der Fähnrich die Ermordung des Hauptmanns. Er überfällt ihn eines Abends, als er aus dem Hause einer Buhlerin tritt; doch gelingt es ihm nur, den Tapferen am Beine zu verwunden. Unentdeckt kommt der Fähnrich unter dem Schutze der Nacht davon, ja, er eilt auf den Hilferuf des Verletzten selbst wieder herbei und heuchelt vor den Umstehenden die größte Theilnahme. Gemeinsam berathen der Mohr und der Fähnrich die Tödtung Disdemonens, die sich, zu ihrem völligen Verderben über den Unfall des Hauptmanns äußerst betrübt zeigt, und sie beschließen, um selbst unentdeckt zu bleiben, sie weder durch Gift, noch Dolch, sondern so um's Leben zu bringen, daß ihr mit einem Sacke voll Sand zuerst der Kopf zerschlagen und sodann die morsche Decke des Zimmers auf sie herabgestürzt werden sollte. So geschieht es. Nach dem Tode seiner Gattin fällt der Mohr in die tiefste Verzweiflung über ihren Verlust, sowie in grimmigen Haß gegen den Fähnrich, den Urheber seines Unglückes. Er entsetzt ihn seines Amtes. Der Fähnrich wiederum rächt sich, indem er dem Hauptmann vorspiegelt, der Mohr sei es gewesen, der ihn seiner Zeit verwundet und um den Verlust seines Beines gebracht habe, auch verräth er ihm, der Mohr sei der Mörder seiner Gattin. Der Mohr wird bei dem Rathe Venedig's angeklagt. Auf der Folter standhaft, wird er verbannt und fällt schließlich der Blutrache der Verwandten Disdemona's zum Opfer. Der Fähnrich, in seine Heimat zurückgekehrt, kann von seiner Gemüthsart nicht lassen, bringt einen seiner Gefährten fälschlich zur Anklage und Folter, und verfällt auf dessen Leugnen selbst der Marter. In entsetzlicher Weise hierbei verletzt, geht er elendiglich zu Grunde.

Die Idealisierung des Stoffes.

Man sieht, wie in der Erzählung die Handlung im Wesentlichen angelegt ist und wie die Gestalten in groben Zügen umrissen sind; aber man erkennt auch, welche Arbeit des Dichters harrte, welch' große Aufgabe zu lösen war, um aus diesem rohen Stoffe, aus dieser brutalen Geschichte ein Drama, eine Tragödie hohen Stils zu machen. In der Novelle wird uns eine innerlich zusammenhangslose Begebenheit erzählt, die jähe Störung und Vernichtung einer anfänglich zwar romantischen, aber sonst ungetrübten Ehe. Das Schicksal der Gatten wird lediglich durch die Bosheit eines Dritten hervorgerufen, der den Helden ohne dessen Schuld und Zuthun bethört, und diese Bethörung wird durchaus auf das heiße Naturell des Helden gegründet, auf die thierische Wildheit eines Mohren, die nur entfesselt zu werden braucht. So herrscht im Grunde nichts Anderes als der Zufall, und so fehlt zu einem Drama nicht weniger als Alles: die Causalität der Handlung, die Motivierung der Charaktere und die innere Verkettung Beider zu einem für sich bestehenden Ganzen.

Shakespeare gibt den Ereignissen den tiefsten, innersten Zusammenhang. Anfang und Ende der Ehe stehn bei ihm in engster Verbindung, und gerade auf den Anfang legt der Dichter das größte Gewicht. In dem einen Punkte der ehelichen Verbindung des ungleichen Paares sammelt er die größte Kraft, eine Gewalt, so gespannt, daß hierin schon alle weiteren Schicksale beschlossen liegen, so expansiv, daß sie nur entfesselt zu werden braucht, um Alles, was folgt, aus jener einzigen Ursache erfolgen zu lassen. Im Drama vollziehen die Beiden die Ehe nicht nur wider den Willen der elterlichen Gewalt, wie in der Novelle, sondern auch heimlich. Trägt auf diese Weise ihre That schon an sich den Charakter größerer Unbesonnenheit und Eigenmächtigkeit, so wird auch deren Wirkung auf die beleidigte Autorität dadurch stärker, die Reaktion derselben energischer, und die Gatten setzen sich in's Unrecht, ihre Verbindung trifft eine Schuld. Aber auch an Größe und Wichtigkeit gewinnt der Schritt des Liebespaares und damit die ganze Handlung durch jenes Moment der Heimlichkeit. Er beschäftigt das höchste Gericht, den Dogen und Senat, eine Staatsaktion entsteht daraus. Sie hält in Verbindung mit der cypriotischen Expedition, die hier nicht wie in der Novelle eine bloße Ablösung, sondern einen Kriegszug bezweckt, das ganze Gemeinwesen der Republik in Athem und betheiligt es unmittelbar am Schicksal des Ehepaares.

Die verschiedenartigsten Elemente sind durch die Heirath des Mohren gegen ihn in Bewegung gesetzt. Zunächst Brabantio. Während die Quelle beide Eltern der Braut nur flüchtig erwähnt, führt Shakespeare die alleinige Gestalt des Vaters handelnd ein. Er ist Wittwer, und schon durch diesen Umstand gewinnt der Charakter eine eigenthümliche Schärfe, sein Widerstand eine besondere Spannkraft. (Auch auf das Vorleben, die Erziehung und Entwickelung seines Kindes fällt damit ein bedeutsames, charakteristisches Streiflicht. Desdemona's eigenmächtige Handlung wird dadurch erklärt, die wiederum ihre Schuld und ihr Schicksal begründet). Sodann Roderigo, eine völlig neu erfundene Figur des Dichters. Er ist ein abgewiesener Freier Desdemona's und durch deren Heirath bis zum Wahnsinn erregt. In der Novelle vertritt der Fähnrich dieses Motiv. Durch die Theilung in zwei Figuren erreicht der Dichter einen doppelten Zweck. Die feindlichen Mächte, die der Mohr mit seiner That heraufbeschwört, werden erheblich vermehrt und Iago, der Fähnrich, wird frei von der sinnbethörenden Leidenschaft, die er nunmehr bei Roderigo ausbeuten, bei Othello wachrufen kann. Nur so vermag er das kühne Haupt der gegen den Mohren verschworenen Elemente, der Organisator des wider ihn entfesselten Kampfes zu werden. Iago wird im Drama von einer anderen Leidenschaft bewegt, die wiederum auf's Engste mit der verhängnißvollen Liebe und Ehe des Mohren in Verbindung steht. Othello hat den Cassio — den Hauptmann der Novelle, der dort mit der Vorgeschichte des Ehepaares in keiner Weise verknüpft ist — zum Lohn für die Dienste, die er ihm als Liebesbote und Freiwerber bei Desdemona geleistet, zu seinem Lieutenant gemacht, während diese Würde nach Alter und Verdienst unzweifelhaft Iago zukommt. Hiermit hat er des Fähnrichs Ehrgeiz auf's Tiefste verletzt, dessen glühende Rachsucht entfacht. Auch Iago's Weib, die Kammerfrau und Begleiterin Desdemona's, ist dem Feldherrn in Folge seiner Ehe feind. Sie gönnt dem Mohren die edle, feine Gebieterin nicht, eine natürliche Abneigung erfüllt die eitle Tochter Italiens gegen den schwarzen, ungelenken Fremdling. Während sie in der Novelle die Mitwisserin ihres Gatten ist, die er sogar zur Tödtung Desdemona's gebrauchen will, läßt sie der Dichter nur unbewußt am Verhängniß ihrer Gebieterin mitarbeiten. Ihre Treue gegen ihre Herrin ist unwandelbar, ja sie wächst über den Gehorsam gegen ihren Gatten hinaus, und in diesem Konflikt beschwört sie den eigenen sowie ihres Mannes Tod herauf.

Mit dieser Umgestaltung des Stoffes hatte der Dichter die Anlage

zu einer Handlung geschaffen, die sich in ihrer Entwickelung die wesentlichen Thatsachen der Quelle aneignen durfte. Die feindlichen Mächte, die den Helden umgeben, sind in ursächliche Beziehung zu einer That desselben gebracht. Othello schmiedet sich sein Schicksal selbst, und so nur kann es tragisch werden. Seine Heirath ist es, die ihm verderblich wird; es ist eine Mißehe, die den Todeskeim in sich trägt. In einer freien, aber unbesonnenen und eigenmächtigen That hat sich der Held in Verhältnisse gestürzt, die stärker sind als er selbst. Er geräth in ungewohnte Konflikte mit seiner Umgebung und mit sich. Die Folgen seiner That wirken auf ihn zurück, um so heftiger und rascher, als sie von einem Gegner gezogen und ausgebeutet werden, der die Umsicht, Thatkraft und Kühnheit selbst ist. Dieser Feind ist Iago; das Ringen des Helden mit ihm der Gegenstand der Tragödie.

Um diesen Streit zu einem tragischen zu machen, genügte es nicht, ihn tiefer zu motivieren; er mußte von Grund aus anders gestaltet werden. In der Novelle findet überhaupt kein Kampf zwischen dem Mohren und seinem Verderber statt, da dort die sinnliche Leidenschaft der Verführung durchaus entgegenkommt: der Fähnrich übertölpelt nur ein ohnmächtiges, willenloses Opfer. Shakespeare zeigt uns einen Widerstreit der tiefsten Gegensätze, die sich kraft ihrer eigensten Natur einander gegenüber stehn und bekämpfen müssen. In der Eigenthümlichkeit dieser Gegensätze ist es begründet — und es ist darum nicht weniger ein Kampf, — daß Othello ohne Waffen ficht, ja seinen eigentlichen Gegner nicht kennt und dieser nicht die physische, sondern nur die seelische Vernichtung des Helden bezweckt[1]). Das Ziel Iago's ist: die höchste Erregung des Mohren. Die Leidenschaft, welche die Novelle voraussetzt, muß in Shakespeare's

---

[1]) Man hat den Othello mit Ulrici ein «Intriguen-Trauerspiel» genannt und damit eine neue — und wohl etwas niedriger stehende — Gattung der Tragödie entdecken wollen, deren einzige Species jedoch sonderbarer Weise Othello geblieben ist. Diese Bezeichnung trifft nur die Oberfläche des Dramas. Othello ist in demselben Maße Schicksals- und Charaktertragödie wie etwa Lear oder Hamlet. Der Charakter und die That des Mohren erfordern mit derselben Nothwendigkeit seinen Gegner Iago und die Intrigue, wie hier das Handeln des Königs die Herzlosigkeit der Töchter oder das Verhalten des Prinzen die Ränke des Claudius. Das Eigenthümliche unserer Tragödie ist, daß das, was sonst der Zweck der Handlung bezw. des Dichters ist, die Entwickelung der Leidenschaft des Helden, zum ausgesprochenen Ziele des Intriguanten wird; m. a. W., Iago ist die Handlung, er vereinigt in sich die gesammte Aktion.

Tragödie erst entwickelt werden. Darin liegt der dramatische Verlauf der Handlung, der sich ebensowohl im Hinblick auf Iago's Thun als auf Othello's Leiden äußert. Wie der Fähnrich seine Thatkraft und seine Mittel bis zum Aeußersten steigert, so erhebt sich als deren Folge und Zweck Othello's Erregung zur höchsten Höhe. Und wie wir diesen von hier aus zu Entschluß und That niedersteigen sehen, so erkennen wir auch, daß Iago in seinen Kräften nachläßt und damit seinem Verderben entgegenschreitet. Der Fähnrich wächst mit den Schwierigkeiten, die ihm Othello's Lage und Charakter entgegenstellt und dieser fällt im Kampfe mit den Hindernissen, die Iago vor ihm aufthürmt: aber wie auf den Helden, so wirkt auch auf seinen Verderber die eigene That vernichtend zurück. So steht das Verhalten und das Schicksal Beider, wenn auch ganz und gar ihrem verschiedenen Charakter entspringend, in tiefster Verkettung und Wechselwirkung.

Hiermit hatte der Dichter das Problem der Handlung gelöst. Das schwierigere aber lag für ihn im Charakter seines Helden. Shakespeare wußte wohl, daß Eifersucht keine tragische Leidenschaft und ein künstlich erregter Held kein tragischer Charakter sei. Jener fehlt die Größe und Tiefe, diesem Wille und Intellekt. Schon in der Novelle erscheint der Mohr von Natur harmlos, er sieht ohne Argwohn den Verkehr seines Weibes mit dem Hauptmann; aber es bedarf nur des geringsten Anstoßes, ihn wahrhaft eifersüchtig zu machen. Shakespeare zeigt uns eine rasch vertrauende Natur und dabei einen Charakter von größter Selbstbeherrschung, von eiserner Zucht. Um eine derartige Erscheinung zur Leidenschaft und zwar zu einer ihrem Wesen fremden Leidenschaft zu führen, gab es für den tragischen Dichter nur einen Weg: der Held mußte von Grund aus erschüttert und verwandelt, er mußte sich selbst entfremdet werden.

Die Handlung.
Allgemeiner Charakter derselben.

Der Plan des Dichters, den Helden durch eine ungeheure Erschütterung und Täuschung, die ebenso wohl die Folge der eigenen That Othello's wie das Werk seines Feindes ist, zur Leidenschaft und Unthat zu führen, bedingte einen Bau des Dramas, worin dem Gegenspiel durchweg die thätige, dem Helden die leidende Rolle zufiel. Hierin gleicht der Othello dem König Lear, dessen Held, von den Folgen seiner eigenen Handlungsweise überwältigt, in völlige Unfreiheit sinkt. Nur scheinbar steigt das Geschick Othello's in der ersten

Hälfte der Tragödie: der Sieg über Brabantio vor dem Senate, die glückliche Beendigung des Türkenkrieges — zumal in Verbindung mit dem Gerichte über Cassio — bedeuten für den Helden eine innere Einbuße, einen Verlust seiner Ruhe und Festigkeit, die seine höchste Erregung und damit seinen Fall vorbereiten. In Wahrheit steigt und fällt nur Iago. Im Kampfe gegen den Mohren erhebt er sich vom vorsichtigen Geplänkel zu kühnem Vorstoß, von hier zum unmittelbaren Ringen mit dem Helden; sieghaft behauptet er sodann seinen Erfolg, um darauf, zur Selbstvertheidigung gezwungen, Alles zu verlieren. Seine rastlose Thätigkeit giebt der ganzen Handlung das Gepräge. Wie sie in kurzen, heftigen Wellen dahineilt, trägt sie den Ckarakter ständiger Erregtheit von Anfang bis zu Ende[1].

Die einzelnen Theile.

Neben der allgemeinen Aufgabe, die der Einleitung eines Drama's zufällt, die nothwendigen Vorbedingungen der Handlung aufzuzeigen, mußte der Othello die besondere erfüllen: die unheilvolle That des Helden darzuthun. Sie zeigt sich in ihrer unmittelbaren Wirkung auf seine Umgebung. Bei ihrer Bedeutung für die Entwickelung des Ganzen, dessen Kern und Grundlage er ist, stellt sich der Einleitungsakt des Othello als ein für sich bestehendes, geschlossenes Vorspiel mit eigenem dramatischen Verlaufe dar. Der Dichter verwandelt Alles, was geschehen ist, in die lebendigste Aktion, in unmittelbare Gegenwart. Es ist die Nacht, in der Desdemona vom Mohren entführt wird. Der Fähnrich erfährt es soeben vom ruhelos wachsamen Rodrigo. Die verhängnisvolle That entfesselt sofort einen Sturm feindlichster Gefühle: Rachsucht und Eifersucht verbinden sich wider den Mohren. Tief blicken wir in das Innerste eines vollendeten Heuchlers und Intriguanten, aber auch in eine Seele voll Muth und Energie. Sofort setzt sich boshafte Gesinnung in die erste That um: der ahnungslose Vater wird aufgestört. Verletzter Stolz schließt

[1]) Eine gewisse Gewaltsamkeit, welche für die im Othello herrschenden Leidenschaften charakteristisch ist, erreicht der Dichter durch seine Behandlung der Zeit. Abgesehen von der Gedrängtheit der Handlung — im Gegensatz zur Novelle — rechnet der Dichter mit einer doppelten Zeit, einer im Vordergrunde und einer im Hintergrunde. Man betrachte z. B., daß man sich zwischen der zweiten und dritten Scene des vierten Aktes den Verlauf des Gastmahles zu denken hat, oder daß während der unmittelbar sich folgenden Ereignisse des dritten und vierten Aktes ein Bericht des Mohren (III, 2) nach Venedig und in Folge dessen die Gesandtschaft (IV, 1) nach Cypern gelangt.

sich wüthend den Aufwieglern an. Das nächtliche Venedig wird lebendig wie in Feuersgefahr, es entsteht ein wildes Rennen und Suchen nach dem Missethäter. Auch von andrer Seite fahndet man nach dem Mohren: Cassio sucht ihn im Auftrage des Senats, denn der Türkenkrieg ist in Sicht. Hart prallt der Vater Desdemona's auf den Mohren, doch würdig vermeidet dieser den Kampf. Vor dem Dogen soll die unnatürliche Sache entschieden werden, auf der Stelle. So hat sich bereits die Aktion zu einem Höhepunkt gesteigert, und die Dinge sind auf's Aeußerste gespannt. Dringend erheischt die That des Mohren die Entscheidung der Großen des Staates. Das souveräne Venedig, zugleich in seiner richtenden und regierenden Gewalt, tritt in Thätigkeit. Die Richter sind befangen, von eigener Sache und Sorge bewegt, der Kläger einer der Großen, der Angeklagte der erste Feldherr der Republik, ihr Stab und ihre Rettung. Eine wundervolle Episode löst die Spannung: der Mohr erzählt die Geschichte seiner Liebe. Das ungewöhnliche Seelenleben des Helden enthüllt sich uns. Sein Weib, herbeigeholt, bestätigt seinen Bericht und die Klage ist entkräftet. Bestürzt zugleich und empört steht der Vater; ungekränkt an Ehre und Leben zieht der Mohr gen Cypern, Desdemona mit ihm. Ein Sieg Othello's, aber theuer erkauft: ihm folgt der Fluch des Vaters und — wie seine erste Erfüllung — der Fähnrich, voll tiefer Rachepläne, und sein blindgefügiges Werkzeug. Es sind Momente der Exposition, die zum Folgenden überleiten.

Wie auf's Neue beginnt die Handlung im Akte der Steigerung. Eine ganz andere Scene, eine ganz andere Umgebung. Wir stehn auf dem heißen Boden Cyperns, der nun nicht mehr verlassen wird. Wieder ist es Aufruhr — in der Natur. Ein Sturm lockt die erregten Cyprioten an's Ufer. Cassio landet zuerst. Der Orkan hat die Venetianer getrennt, die Türken vernichtet. Die Stimmung schwankt zwischen Freude und Furcht. Dann steigt Desdemona mit ihrer Begleitung, dem Fähnrich und dessen Weib, an den Strand, vom ritterlichen Lieutenant ehrerbietig begrüßt; zuletzt, sehnsüchtig erwartet, der tiefbewegte Mohr. Sein Amt ist aus — er läßt sein Hochzeitsfest verkünden. Er steht auf der Höhe seines Glückes, jedes Hinderniß ist überwunden — scheinbar; denn Iago ist geschäftig. Wieder gilt es, den Mohren zu erregen. Der Streit Cassio's mit Rodrigo und Montano wird insceniert, die Stadt, die Cassio zu bewachen hat, in Alarm versetzt. Aus der Brautnacht aufgeschreckt — wie schon in Venedig bei der ersten Vereinigung mit Desdemona — fällt der herbei-

eilende Feldherr empört sein Urtheil: Cassio, sein Freund, wird seines Amtes enthoben. Der Vernichtungsplan Iago's gewinnt festere Gestalt: Cassio muß Desdemona's Fürbitte angehn, Beide sollen beim Mohren verdächtigt und dieser getäuscht werden. Wir fühlen die Steigerung: Iago hat sein Netz enger zusammengezogen, und schon ist Othello nachhaltiger erregt als zuvor. Das Urtheil über den Freund, den er damit von sich gestoßen, zwingt ihn zu einem Kampfe mit sich selbst, und ihm winkt kein Vergessen mehr in Krieg und Thaten.

Vor dem Schlosse spielt der dritte Akt. Auch durch die Lokalität ist angedeutet, daß das Verhängniß dem Helden näher rückt. Mit Musikanten naht Cassio dem Hause des Feldherrn, der Narr soll des Lieutenants Anliegen Emilien vermitteln. Bald darauf erscheint diese selbst, von Iago gerufen, Cassio's Gesuch mit Wärme besprechend. In einem zweiten Auftritte sendet der pflichteifrige Mohr Bericht nach Venedig. Es sind kurze kontrastierende Einleitungsbilder, geschaffen, um die folgende Scene in ihrer ganzen Größe und Bedeutung herauszuheben. Der entscheidende Moment ist gekommen, wo der Held mit dem gefährlichen Feinde selbst ringen soll. In voller Breite liegt die gewaltige Scene auf der Höhe der Handlung, nach der stürmischen Fluth der bisherigen Erlebnisse ein Moment der Stagnation von drückend schwüler Färbung. So groß im Wurfe des Gedankens, so sorgfältig ist sie im Kleinen ausgeführt. Der Kampf hat seine bestimmten Phasen. Durch das tragische Moment, die Schnupftuchscene, wird der Auftritt in zwei Hälften getheilt. Die erstere gilt der Erschütterung, die letztere der Gewinnung Othello's. Jene zeigt wiederum vier verschiedene Stadien auf; einer zweimaligen Aktion Iago's entspricht jeweils eine Reaktion des Helden. Desdemona hat Cassio nachdrücklichste Vertretung versprochen. Othello und Iago erscheinen in der Ferne. Auf Desdemona's Bitte soll Cassio Zeuge ihrer Fürsprache sein, befangen aber, wie er sich fühlt, eilt er hinweg. Mit Adlerauge erspäht der Fähnrich den kostbaren, scheinvollen Moment und wirft dem Mohren den Verdacht in die Seele. Auf den ersten Biß der Schlange zunächst nur ein stilles Insichkehren und inneres Sträuben des verwundeten Löwen. Desdemona's Bitte begegnet zunächst zerstreuten Fragen, dann ausweichender Antwort. Nach ihrem Weggang ein schicksalbeschwörender Ausruf Othello's:

Excellent wretch! Perdition catch my soul,
But I do love thee! and when I love thee not,
Chaos is come again.

Er bezeichnet in seiner inhaltschweren Kürze die Wende des Schicksals Othello's und des Dramas. Ein zweiter schleichender Angriff Iago's. Schon geht der Mohr in kurzer Antwort und Frage darauf ein, jedoch der Fähnrich weicht aus. Der Mohr versucht ihn zum Stehn zu bringen. Mit heuchlerischer Geberde weist ihn Iago ab. Heftiger dringt Othello auf ihn ein, aber nochmals salviert sich der Gegner. Ein Befehl Othello's. Iago umschreibt das Geschick des Betrogenen, dann malt er es aus, heuchlerisch davor warnend. Der Mohr versichert ihn seiner Stärke. Nun zieht der Fähnrich den Verblendeten leise zu sich herüber. Die Enthüllung von Venedig's Verderbtheit trifft schon ein geneigtes Ohr, die Enthüllung von Desdemona's Heuchelei erschüttert sein Herz. Wieder beschwört ihn Iago, voll tückischer Besorgniß, um den Schwankenden sich geneigt zu erhalten, bis er schließlich — auf erneuten Zweifel des Mohren — dem Wehrlosen die Unnatur seiner Ehe vorhält. Es ist der höchste Trumpf, den der Tückische auszuspielen hat. Tief sitzt das Gift im Herzen Othello's und fassungslos entläßt er den Fähnrich. Im Selbstgespräch, in wüthender Klage ringt der Verwandelte mit seinen finsteren Gedanken. So findet ihn Desdemona wieder.

In höchst geistvoller Weise verwerthet Shakespeare die Schnupftuchsgeschichte der Novelle. Bei Cinthio entwendet der Fähnrich Disdemonen das Tuch, während sie sein Kind auf ihrem Schoße hält und herzt — also mit einem Taschenspielerkniff. Shakespeare macht daraus ein tragisches Moment von größter Kühnheit und zugleich tiefster psychologischer Wahrheit. In einem Augenblicke ängstlichster Besorgniß um den Gatten, den sie völlig verändert findet und krank wähnt, holt Desdemona das Tuch hervor, um es ihm um die Schläfe zu binden. Der Mohr findet es zu klein und Desdemona läßt es fallen. Bei der völligen Befangenheit der beiden Gatten — der Mohr in seinem schmerzlichen Zweifel, Desdemona in ihrer Angst — kommt ihnen der Vorgang gar nicht zum Bewußtsein. So findet Emilia das Tuch, der es der freudig überraschte Iago entreißt. Das Schicksal des Helden hat eine verhängnißvolle Wendung genommen, der Plan des Fähnrichs eine ungeahnte Stütze erhalten; Iago besitzt ein Beweisstück. Mit völliger Sicherheit tritt er nunmehr dem Feldherrn entgegen. Empört verlangt Othello von ihm Beweise seiner Beschuldigung. Um den Leidenschaftlichen ganz und gar unter seine Herrschaft zu bringen, regt ihn Iago durch Ausmalung der ehebrecherischen That und die Erdichtung von Cassio's Geständniß bis zum Aeußersten auf; dann erst erwähnt er

des Tuches, das er in Cassio's Hand gesehen habe. Nun hat der Fähnrich die Führung über den Rasenden, er spielt den Beschwichtigenden. Mit teuflischer Bosheit weiht er sich dem Rache schwörenden Helden zum Genossen und die Beförderung zu Cassio's Amt womit ihn der Verblendete belohnt, besiegelt den unheimlichen Bund. — Eine vierte Scene zeigt die durch die letzten Vorgänge geschaffene Spannung der Lage. Desdemona verfolgt, in völliger Arglosigkeit, Cassio's Anliegen; der Verlust des Tuches bekümmert sie nur vorübergehend. Vor Othello besteht sie auf ihrem Gesuche. dieser fordert das Tuch. So kommt es zum Zwiste der Gatten. Rathlos steht Desdemona vor der betroffenen Emilia, vor Cassio und dem Fähnrich, der den Erstaunten spielt. Der Akt schließt mit einem kurzen Auftritt, worin Cassio seiner Geliebten Bianca das auf seinem Zimmer gefundene Taschentuch zum Nachzeichnen einhändigt. In einfacher und natürlicher Weise hat Shakespeare die «Buhlerin» anstatt der «Stickerin» der Novelle mit der Schnupftuchsepisode in Verbindung gebracht.

Im Schlosse geht die Handlung weiter. Die Verstrickung des Helden muß noch eine Steigerung erfahren, die eine Rückkehr zu sich selber, eine Gesundung Othello's — die Iago bei der Tiefe der Neigung des Mohren zu Desdemona immer noch befürchten muß — ausschließt. Mit leichter Mühe gelingt dies dem Fähnrich. Er braucht nur mit dem Gedanken an das Tuch zu spielen, der im Mohren zur fixen Jdee geworden ist; und er thut es so, daß er dessen Phantasie bis zum Uebermaß erhitzt: Othello fällt in Ohnmacht. Nun ist er vor seinem Untergebenen auch noch gedemüthigt. Zu den Gefühlen höchster Empörung und tiefsten Schmerzes gesellt sich die Scham. Er ist unrettbar dem Bösewicht verfallen, und Iago schaltet und waltet nach Belieben mit seinem Opfer. Dem Bethörten gegenüber muß jetzt die plumpste List — Iago's Unterredung mit Cassio — gelingen, ist jeder Zufall — Bianca's Erscheinen — möglich und auszubeuten. Der Mohr ist überzeugt und zur That entschlossen. Die abwärts, der Katastrophe zu, eilende Handlung macht noch einen Augenblick Halt, noch einmal schöpft der gespannte Zuschauer Hoffnung! Der Gesandte Venedig's, Lodovico, ist angekommen. Wieder steht, wie zu Anfang, das große Gemeinwesen der Republik bedeutsam im Hintergrund. Glänzende Zeugen heben das Thun Othello's aus der Sphäre des privaten Hauses in die größere des Staates und ziehen es vor dessen Richterstuhl zur Verantwortung. Lodovico bringt — offenbar auf den Bericht Othello's hin (II, 2), der die Beendigung

des Türkenzugs meldete — den Rückberufungsbefehl und die Ernennung Cassio's zum Gouverneur. Desdemona freut sich dieser Wendung, sie erhofft von ihr die Wiederherstellung des veränderten Gatten. Jeder Unbefangene mußte aus dieser freudigen Aufwallung ihre Harmlosigkeit und Unschuld ersehen. Nur der verblendete Mohr, den zudem noch die Erhöhung des gemaßregelten, ehebrecherischen Cassio seine eigene Machtlosigkeit fühlen läßt, erblickt darin eine neue Bestätigung seines Verdachts und er — schlägt Desdemona. Mit dieser Selbstvergessenheit, die ihn vor Allem in den Augen des Gesandten erniedrigt, sinkt der Held wieder eine Stufe tiefer. In völliger Voreingenommenheit geht er an's Verhör, zuerst Emiliens, dann Desdemona's. Der zum Trost und Rath gerufene Iago unterhält ihren Irrthum, er schiebt Othello's Verwandlung auf Staatsgeschäfte. Auch er ist ein Anderer geworden, seit ihn die Botschaft aus Venedig um seinen besten Lohn gebracht. Auch er zeigt Erschöpfung. Er, der Findige, Thätige, wird von Rodrigo gedrängt; er weiß keinen anderen Ausweg als den tödtlichen Anschlag auf Cassio. Die letzte Scene gehört ganz der gebrochenen Desdemona. Nachdem sie der Dichter bisher gewissermaßen nur nothgedrungen hervortreten ließ — ihrem bescheidenen Wesen entsprechend — enthüllt sie jetzt erst, unmittelbar vor ihrem Ende, ihr tieferes Wesen.

Der letzte Akt beginnt wie der erste, mit einer Straßenscene. Nachdrücklich wird der Akkord der Einleitung nochmals angeschlagen, wie zur Erinnerung, daß hier zu Ende geht, was dort angesponnen ward. Wie zu Anfang des Dramas lauert die Intrigue, Rodrigo und Iago, nächtlicherweile auf ihr Opfer. Aber es ist nicht mehr ein fröhliches Jagen wie damals; beide spielen, fieberhaft erregt, ihr letztes Spiel. Der Anschlag auf Cassio mißlingt. Wieder ist Iago, wie zu Anfang, auf beiden Seiten geschäftig, wieder, wie damals, ein wirres Durcheinanderrennen und Suchen. Dazu in feierlichem Gegensatze die zweite Scene im Innersten des Schlosses: Der verblendete Held geht an sein tödtliches Amt und Werk. Alsbald lösen sich die wirren Fäden der Handlung. Die Auseinandersetzung mit Emilia giebt dem Mohren die Ahnung seiner Unthat. Vor dem weiteren Kreise der entsetzten und verstörten Venetianer und Cyprioten enthüllt sich nach und nach Iago's Teufelei. Nachdem er sein Weib erstochen, weil sie ihn Lügen gestraft, wird er durch Lodovico's und Cassio's Bericht vollends überführt[1]). Ihm winkt die Folter. Der

[1]) Den Ausführungen von H. Köster bezüglich der bei Rodrigo aufgefundenen Briefe («Marginalien zum Othello und Macbeth». Shakespeare-Jahrbuch, Band I) stimme ich vollkommen bei.

Schluß gehört dem reuigen, innerlich vernichteten Helden. Mit Othello's Selbstmord löst der Dichter die letzte Dissonanz auf.

Die Charaktere.

Die Handlung, die äußeren Vorgänge, bleiben unerklärt ohne die Ergründung ihrer lebendigen Träger, der Charaktere, und der innersten Triebkräfte, die sie bewegen. Von hoher Wichtigkeit für das tiefere Verständniß des ganzen Verlaufes der Dinge ist es, das große Venedig näher kennen zu lernen, den Boden, auf dem sich die Handlung aufbaut, den Hintergrund, von dem sie sich abhebt. Es ist in wenigen Figuren dargestellt und diese sind, wie nicht anders möglich, nur skizziert. Im Aufgange der Handlung sehen wir in nächtlichem Gerichte den hohen Rath, Dogen und Senatoren, im Niedergange seine Abgesandten. Es ist die höchste irdische Macht, die über das Schicksal der Handelnden zu entscheiden hat. Aber sie selbst ist nicht unbeirrt und unbewegt. Es ist etwas Schwankendes in Gericht und Regiment. Die Senatsscene ist vom Dichter mit einem feinen Humor umkleidet, den sich die Darstellung nicht entgehn lassen sollte. Vor die durch die Kriegsnachricht noch erregten Richter tritt Brabantio, der Senator. Der Alte wiegt nicht leicht bei seinen Amtsgenossen, das zeigt die entschuldigende Begrüßung des Dogen und dessen Versicherung auf Brabantio's Klage:

> Das blutige Buch des Rechts,
> Ihr sollt es selbst in herbster Strenge deuten
> Nach eignem Sinn, und wär es unser Sohn,
> Den eure Klage trifft.

Aber die Sache wird sehr bedenklich, als die Edlen erfahren, daß der Mohr der Missethäter sei. «Das thut uns herzlich leid», rufen sie — etwas unrichterlich — wie aus einem Munde, und wir glauben es ihnen auf's Wort. Sie bedürfen des tapferen Mohren dringender denn je, darum gilt er ihnen jetzt mehr als der Alte. Der Herzog, ein etwas rascher Herr, dessen Voreiligkeit der bedächtige erste Senator öfters abschwächen muß, zeigt dies sofort und weist Brabantio's Anschuldigung als leere Behauptung kurz von der Hand. Als sich der Mohr gerechtfertigt, fällt Allen ein Stein vom Herzen. Der Herzog, wie er vorher seinen Sohn geopfert, versichert: «Die Geschichte hätt' auch meine Tochter gewonnen.» Brabantio muß den Eifrigen erinnern, wenigstens noch Desdemona's Zeugniß zu hören. Beim Urtheil versucht der Doge beiden Theilen goldene

Brücken zu bauen mit schönen Worten, die nicht mit Unrecht den Hohn des hitzigen Brabantio hervorrufen. Schwülstig klingt auch der Befehl an Othello; es ist eine verzuckerte Pille, die der Herzog dem jung Vermählten darreichen zu müssen wähnt. — Wie eine schwanke Welle hat die Gunst der Regierung den Feldherrn an den Ort seiner Bestimmung getragen; zurückfluthend will sie ihn wieder holen, nachdem sein Amt erledigt ist. Lodovico hat die Botschaft zu überbringen; Gratiano schließt sich ihm in privater Sache an, er berichtet dem Ehepaare den Tod Brabantio's, seines Bruders. Beide Venetianer sind vorsichtige Diplomaten. Aengstlich nahen sie sich dem Tumulte (V, 1); auch erschrickt Gratiano vor dem bewehrten Othello (V, 2). Doch es sind feinfühlige Menschen: voll aufrichtigen Schmerzes sieht Lodovico die Mißhandlung Desdemona's, die Katastrophe erschüttert beide auf's Tiefste, sie fühlen auch mit dem unglücklichen Othello und werden ihm gerecht. So sind Beide durchaus würdige Zeugen der großen Tragödie auf Cypern.

Ganz in diesen Kreisen steht Brabantio, Desdemona's Vater. Was ein bevorzugter Stand Schlimmes zeitigen kann, das sehen wir bei ihm vereinigt: Herrschsucht, Vorurtheil, ein unbeugsames Selbstbewußtsein. Dazu kommt sein Wittwerstand, der offenbar schon lange währt. Er ist einer jener Meisterzüge Shakespeare's — völlig frei erfunden —, die, unausgeführt, so unendlich viel erklären. Die Phantasie malt unwillkürlich das Leben des einsamen Mannes näher aus, wie er freudlos im großen, düsteren Palaste haust. Sein Kind, durch Eigenart und Alter ihm unverständlich, bleibt ihm fremd. So zieht er den Mohren in sein Haus. Aber dieser ist ihm nur ein interessantes Schaustück, gut genug, seine ungestillte Einbildungskraft zu befriedigen und die Langeweile der schleichenden Stunden zu ertödten, kein vollwerthiger Gast. Darum fällt er aus all' seinen Himmeln, als er Othello's That vernimmt. Sein einziger Gedanke ist: Das kann nur Zauber und Magie bewirkt haben! Eine Gestalt, ähnlich dem Egeus im Sommernachtstraum, wird er von seinem cholerischen Temperamente mehr und mehr überwältigt, wenn er in kindischem Eifer dem verkommenen, abgewiesenen Rodrigo versichert, er hätte seine Tochter lieber ihm gegönnt, auf welche Art auch immer; wie er seine Klage vorbringt und dem vom Herzog befragten Othello das Wort hinwegnimmt; wie sich sein Schmerz in die eisigste Härte und Ironie verwandelt; wie er höhnisch den glatten Trost des Dogen zurückweist und schließlich alle diese Gefühle im Fluche zusammenfaßt. So ist es nur natürlich, daß bei solch' heftigem

Gemüthe der Gram über sein verlorenes Kind «den alten Lebensfaden entzweischneidet».

Das üppige Venedig in seinen Lastern handgreiflich darzustellen, hat Shakespeare eine Figur ersonnen, die ihm auch sonst die trefflichsten Dienste leistet. Es ist Rodrigo. Ein abgewiesener Freier Desdemona's, stammt er aus vornehmem Geschlecht. Er ist der Typus der Verkommenheit. Ihn erfüllt nur noch ein Gedanke, ein Wunsch: Desdemona zu besitzen, und diese Vorstellung macht ihn nahezu wahnsinnig. Er opfert seiner Leidenschaft seine letzte Habe. In dieser Verfassung ist er der völlige Sklave Iago's. Nicht geringschätzig genug kann der Fähnrich von ihm reden. Er ist ihm gar kein menschliches Wesen mehr, sondern nur ein Ding oder ein Thier, entweder seine «Börse» oder der «Auswurf Venedigs» (*poor trash of Venice*) oder eine «Becassine» (*snipe*) oder ein «Köter» zu hurtiger Jagd. Zu Allem hält er her; er läßt sich von Brabantio beschimpfen, von Cassio schlagen, dann verwunden, bis ihn Iago, dem er nutzlos und gefährlich wird, meuchlings ersticht. Ein Geschöpf, das nur nächtlicher Weile und im Hinterhalt sein Unwesen treibt, so erbärmlich, daß es verstellt nur und verkleidet seinem wahnwitzigen Zwecke nachgehn kann. Er verkörpert die niedrigste Art der Eifersucht, die thierische.

Rodrigo sowohl als Brabantio sind ohnmächtig in ihrer Leidenschaft; ohne Wirkung bliebe ihr Treiben und Gebahren wider den Mohren, wenn nicht diese feindlichen Gewalten durch eine wahrhaft erstaunliche Geistes- und Thatkraft organisiert und nutzbar gemacht würden. Die Seele und das Haupt der Gegnerschaft der Helden ist der Fähnrich Iago. Aber er ist mehr als dies; er ist die Seele der Handlung, das bewegende Prinzip des Dramas. Man muß seine Erscheinung in dieser ihrer objektiven Bedeutung betrachten, um ihrer Wichtigkeit und Größe gerecht zu werden. Freilich ist sie auch gerade unter diesem Gesichtspunkt am meisten angefochten worden. Unser Schiller meint: «Unser Mitleid wird nicht weniger geschwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsre Seele mit Abscheu erfüllt. Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch thun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeare's Iago und Lady Macbeth . . . zeugen für diese Behauptung.» (Schiller: Ueber die tragische Kunst.) Und an einer anderen Stelle: «Nie darf es uns lebhaft werden, daß dieser

Richard III., dieser Iago, Menschen sind, sonst wird sich unsere Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil verwandeln.» (Schiller: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.) Beide Behauptungen des großen Dramatikers sind unter der Herrschaft einer bestimmten Theorie der reinen Reflexion entsprungen und verblassen vor der Anschauung angesichts der Gewalt der lebendigen Erscheinung. Jago ist mehr als ein Bösewicht im technischen Sinne; er hat seine Existenzberechtigung nicht blos in der Bühnenwelt, sondern für sich selbst. Er ist eine Individualität, und dazu eine ungewöhnlich kraft- und machtvolle. Nicht mit «gut» und «böse» darf diese Natur gemessen werden, sondern mit «wahr» und «unwahr». Es ist keine Frage, daß den Zeitgenossen Shakespeare's, den Menschen der Renaissance, die Gestalt Iago's glaubwürdiger erschien als uns; aber dürfen wir darum an ihrer Lebenswahrheit überhaupt zweifeln, weil derartige Menschen uns heutzutage nicht mehr begegnen? Hat nicht auch ein historischer Richard III. existiert, der sich von einem Iago nur durch Herkunft, Stellung und Ziel unterschied? Der Fähnrich ist in demselben Maße, wie seine Umgebung, das Produkt der Verhältnisse; er ist nicht weniger als z. B. Othello ihr Opfer. Und gerade Othello ist es, der unter Allen am meisten an ihm verschuldet. Iago's Natur steht unter denselben menschlichen Bedingungen wie die der Anderen. Er hält die Mitte ein zwischen Rodrigo und Othello, von Beiden gleich weit entfernt. Während der Erstere, eine viehische Natur, ganz unter der Herrschaft der animalischen Triebe steht, der Letztere hingegen nur seiner moralischen Anlage folgt, macht Iago seinen Willen lediglich der natürlichen Vernunft unterthan. So ist seine Gesinnung selbstsüchtig und böse, so zeigt sie sich in Lastern, die wir teuflisch nennen.[1]) Durchaus menschlich und natürlich sind vor Allem die Leidenschaften, die ihn bewegen. Zunächst der Ehrgeiz, der aus seinen ersten Worten unverhüllt hervorbricht. Der Mohr hat ihn tödtlich verletzt, er hat ihn übergangen

[1]) Bei der obigen Abstufung der drei Charaktere schwebt mir Kant's dreifache Eintheilung vor, die er in seiner «Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft» (Erstes Stück: Von der Einwohnung des bösen Prinzips neben dem guten) hinsichtlich der Anlage des Menschen getroffen hat. Seine Schilderung der zweiten Kategorie erscheint wie auf Iago gemünzt: «Die Anlagen für die Menschheit können auf den allgemeinen Titel der zwar physischen, aber doch vergleichenden Selbstliebe (wozu Vernunft erfordert wird) gebracht werden; sich nämlich nur in Vergleichung mit Anderen als glücklich oder unglücklich zu beurtheilen. Von ihr rührt die Neigung her, sich in der Meinung Anderer einen Werth zu verschaffen, und zwar ursprünglich bloß den der Gleichheit: keinem über sich

wider allen Brauch und jede Gerechtigkeit. Iago durfte nach Alter und Verdienst die Stelle Cassio's beanspruchen, ja, nach seinen kriegerischen Fähigkeiten eine noch höhere. Aber der Haß gegen den Mohren währt schon länger, er wurzelt noch tiefer: in der Eifersucht. Wenn auch thatsächlich unbegründet, nagt diese Leidenschaft noch grimmiger an ihm als die andere. «Wie ein fressend Gift *(like a poisonous mineral)*. Sie besonders ist es, die in ihm die Gluth der Rachegefühle schürt. Zweimal erwähnt er seines eifersüchtigen Verdachts, jedoch nur in Selbstgesprächen (I, 3 u. II, 1), niemals dem Gimpel Rodrigo gegenüber; dazu geht sie ihm viel zu tief. Nur Emilia weiß davon zu erzählen.[1]) Doch wurzelt diese Leidenschaft nicht etwa in der Liebe zu seinem Weibe, deren er nicht fähig ist. sondern, wie der Ehrgeiz, in seiner Selbstliebe. Diesen Egoismus hat Iago zur Weltanschauung ausgebildet, die ihm geläufig und dienstbar ist, wie dem Virtuosen das Instrument: «Ich habe der Welt an die viermal sieben Jahre zugesehen, und seit ich einen Unterschied zu finden wußte zwischen Wohlthat und Beleidigung, bin ich noch keinem begegnet, der's verstanden hätte, sich selbst zu lieben.» Das ist sein

---

Ueberlegenheit zu verstatten, mit einer beständigen Besorgniß verbunden, daß Andere danach streben möchten; woraus nachgerade eine ungerechte Begierde entspringt, sie sich über Andere zu erwerben. Hierauf, nämlich auf Eifersucht und Nebenbuhlerei können die größten Laster, geheimer und offenbarer Feindseligkeiten gegen Alle, die wir als für uns Fremde ansehen, gepfropft werden. . . . Sie können daher auch Laster der Cultur heißen und werden im höchsten Grade ihrer Bösartigkeit, z. B. im Neide, in der Undankbarkeit, der Schadenfreude etc. teuflische Laster genannt.»

[1]) Die Eifersucht allein bringt es zu Wege, den klaren und kühlen Verstand Iago's vorübergehend zu verwirren. Darum sagt Emilia (IV, 2):

That turn'd your wit the seamy side without,
And made you to suspect me with the Moor.

In dieser Leidenschaft und Unruhe erscheint ihm auch Cassio als seinem Weibe gefährlich (II, 1). Von ihr beherrscht, faßt er (II, 1) den unsinnigen Plan, Desdemonen zu verführen: *Now, I do love her too; not out of absolute lust . . . . but partly led to diet my revenge.* — Oechelhäuser (Einführungen in Shakespeare's Bühnendramen) erblickt in dieser Stelle einen «Anklang an die gelegentliche Schwäche des Dichters,» sich zu sklavisch an seine Quellen anzulehnen, und findet, daß «das Motiv der Novelle (die Leidenschaft Iago's für Desdemona) ganz unvermittelt auftauche.» Ganz abgesehen davon, daß der Gegensatz zur Novelle schon aus dem bloßen Wortlaute ersichtlich ist, halte ich diesen Zug für äußerst sprechend. Der Fähnrich, dessen Racheplan noch unbestimmt ist, hält sich zwei Wege offen, den der Verführung Desdemona's und den der Bethörung Othello's. Er glaubt zwei Eisen im Feuer zu haben; aber bei ruhiger Ueberlegung — die eben die eifersüchtige Aufwallung gestört hat — läßt er die erste Alternative gänzlich fallen.

Glaubensbekenntniß. Ideale kennt er nicht. Die Tugend ist ihm eine Feige, die Ehre (*reputation*) ein Wahngebilde; die Liebe eine körperliche Regung, gänzlich dem Willen unterthan. So ist er ein Materialist der cynischsten Art, ein Lästerer, der von sich selbst sagt: *For I am nothing, if not critical.* Und doch ist dieser Fähnrich seiner ganzen Umgebung weit überlegen. Durch die Macht seines Willens, durch die Schärfe seines Blickes, wie sie nur der Haß verleiht, durch seine Welt- und Menschenkenntniß wird er der Lenker des Geschickes all' dieser befangenen, unfreien Naturen. Ihn allein trifft kein Ereigniß ungerüstet; er allein weiß jedes für seine Pläne nutzbar zu machen. So steht er mit dem Humor, der nur einer Weltanschauung — welcher Art sie nun auch sein mag — entspringt, über seinem Kreise. Wie springt er mit Rodrigo um, wie fein berechnet er die Schwächen Cassio's in der Gelagescene, wo er in seiner dämonischen Jovialität wie das Vorbild Mephisto's (in Auerbach's Keller) erscheint! Aber Keinem wird seine Menschenkenntniß so verhängnißvoll, wie dem Othello. Ihm schaut er bis auf den Grund der Seele und wühlt die dort schlummernden Gegensätze und Gewalten zu einem furchtbaren Sturme auf. Es ist die höchste Leistung seiner ränkevollen Kunst, wenn er dem Armen, eine Welt des Scheines als Wahrheit enthüllend, die Augen blendet, ihn zu sich herüberzieht und schließlich, wie wenn er sein Herr wäre, über ihn gebietet: «Geht auf die Seite, Herr, begebt Euch in die Schranken der Geduld!» Dieses vollendete Spiel, diese Heuchelei ist ebensowohl das Erzeugniß seiner Selbstbeherrschung, wie seiner Intelligenz. Auch er hat, wie Richard III., in seinem Inneren die Mächte des Gewissens zu betäuben, um nicht aus der einmal beschrittenen Bahn geschleudert zu werden. Er greift erst spät zur wirklichen Lüge und benützt möglichst lange den bloßen Schein; er sucht sich immer wieder vor sich zu rechtfertigen, bis er zuletzt, in seinen Kräften und Künsten erschöpft, den wahren Beweggrund seines Thuns nicht mehr verbergen kann: die Scheelsucht.

Wenn Cassio übrig bleibt,
So zeigt sein Leben täglich eine Schönheit,
Die mich verhäßlicht.

(*he has a daily beauty in his life, that makes me ugly*); auch kommt er, der nicht an den Werth einer Menschenseele glauben will, nach und nach zur Anerkennung der Reinheit Desdemona's. So zeigt auch dieser «kühne» Iago, der anscheinend so unerschütterliche, gefühllose, der die Menschenhetze gerne wie eine lustige Jagd oder einen frischen Seekrieg betreiben möchte, etwas, vor dem er Halt macht

und sich verantworten muß. Aber wenn er uns in dieser Regung, ähnlich wie in seinen Leidenschaften nicht mehr ganz fremd bleibt, so zwingt uns seine Bestimmung und sein Schicksal zu ernster Betrachtung. Man denke sich diese Thatkraft, diese Fähigkeiten in einem großen Wirkungskreise, und nicht dazu verdammt, sich in elender Intrigue entladen zu müssen! Und dieser Verfehltheit seines Lebens — darf man es Tragik nennen? —, unbeachtet und verkannt zu bleiben, entspricht das Ende. Nach all' dieser verzehrenden Arbeit, im Triumphe seines fürchterlichen Sieges geht die Republik über ihn hinweg, wie ihn einst auch Othello übergangen hat, und er fällt durch das eigene Werkzeug, den verachteten Rodrigo, zum Verzweiflungskampfe gezwungen, verrathen von dem eigenen Weibe, dessen Besitz ihn doch nur die quälendste seiner Leidenschaften kennen lernen und empfinden ließ.

Bis zu ihrem Ende steht auch Emilia unter der Herrschaft und im Banne ihres Gatten. Auch sie ist von der Verderbniß Venedig's angesteckt, in heimlichen Künsten erfahren; die List und Lüge sind ihr nicht fremd. Ihre zänkische Ehe ist oberflächlichster Art. Zwar ist ihre Treue ungebrochen, aber nicht vor jeder Versuchung sicher — das spricht das Weltkind offen aus. Die Furcht vor ihrem Manne und die Liebe zu Desdemona, ihrer Gebieterin, bestimmen ihr Thun und ihr Loos. Jene läßt sie das verhängnißvolle Tuch zurückbehalten und selbst im kritischen Momente schweigen und lügen (III, 4). Sie ahnt in Iago durchaus nichts Böses; er ist ihr nur launisch und begehrlich wie jeder Mann — auch Othello. Diesen aber haßt sie aus Eifersucht für Desdemona. Sie hält die Ehe ihrer Herrin für einen «schmutzigen Handel» (*bargain*) und hätte ihr gerne einen edleren Gatten gegönnt. Dieser Haß und diese Liebe treten unverhüllt nach der Mordthat des Mohren hervor, und hier ist auch jede Furcht vor Iago und jede andere Rücksicht als die auf die Wahrheit überwunden. Sie stirbt für ihre Gebieterin, gleich dieser ein Opfer der Leidenschaft ihres Eheherrn. Durch ihren Tod wird eine Scheinehe vernichtet — im Gegensatz zur Mißehe Desdemona's —, ein Bund ohne höhere Berechtigung und ohne tieferen Inhalt. Beide, Mann und Frau, sind von Mißtrauen zum anderen Geschlecht erfüllt. Wie Iago sich von Othello, so unterscheidet sich Emilia von Desdemonen: wie sich zur unbeholfenen Tugend Othello's die vielseitige Ränkesucht des Fähnrichs, so verhält sich zur Güte Desdemona's die Gutmüthigkeit Emilia's, bei jener eine Eigenschaft des Herzens, bei dieser des Naturells.

Eine Mittelstellung im Drama nimmt Cassio ein. Schon nach seiner Herkunft; er ist Florentiner. Alles an ihm und in ihm ist von feinster Bildung, so fein, daß er dem gehässigen Iago fast weibisch erscheint. Kein Mann des rauhen Kriegshandwerks, ist er von zartesten Sitten und Gefühlen. Seine Liebenswürdigkeit gewinnt ihm alle Herzen, sowohl die der Männer als der Frauen; sie beruht nicht allein in seinen ritterlichen Formen, sondern mehr noch in seiner edlen, lauteren Gesinnung. So ist er des Vertrauens würdig, das ihm Desdemona schenkt, der Mohr zu seinem eigenen Verderben entzieht. Ueber alle Wandlungen seines Geschickes hinweg, die Othello ihm bereitet, trägt er diesem nichts Arges nach; ohne Falsch, ohne Rachsucht, ja ohne Leidenschaft, bleibt er ihm in treuer Bewunderung zugethan. Diesem schönen Ebenmaße seiner äußeren und inneren Bildung, nicht seinen kriegerischen Fähigkeiten, worin ihn der kühne Iago weit übertrifft, verdankt er auch die ehrende Stellung, die ihm schließlich der Staat verleiht.

Einen leichten Schatten wirft auf diese Lichtgestalt das Verhältniß des Cassio zu Bianca. Die «Bisamkatze», wie er sie selber nennt, ist lediglich ein Seitenstück zu Rodrigo; auch sie zeigt die niedrigste Art der Eifersucht, die der Sinne.

Innerhalb der venetianischen Welt, von der Gunst der schwanken Herrschaft getragen, vom Hochmuth verflucht, vom Leichtsinn umgeben, vom Laster verfolgt, von der Intrigue umstellt, ein Liebespaar, rein und tugendhaft, zwei tiefernst gestimmte Menschen. Ihre Neigung ist auf lauterstem Grunde erwachsen, auf den Gefühlen der Bewunderung und des Mitleids. Es ist ein Bund, geschlossen in der Sympathie zweier Seelen, ohne jede unlautere Regung des ehrenfesten, im Abstieg der Jahre stehenden Mannes und der weltfremden, keuschen Frau. Und das Ende eine Tragödie der düstersten Art! Wie ward dies möglich?

Desdemona's Charakter ist von Shakespeare mehr angedeutet als ausgeführt, ähnlich wie Cordelia im Lear, mit der sie Verwandtschaft besitzt. Ihr Vorleben wird durch wenige, aber um so beredtere Streiflichter beleuchtet. Ein Schatten fiel schon in ihre fernsten Jugendtage, das Lied von Liebe und Leid einer verlassenen Dienerin Barbara, «die's sterbend sang», haftet tief in ihrer Seele. Dann das Leben beim einsamen, heftigen Vater, zwar ohne Sorge und Beschwer (*I yet had felt no age nor known no sorrow*), aber auch ohne Befriedigung und Freude. Die «reiche, gelockte Jugend» Venedig's — auch die lasterhafte — wirbt vergeblich um sie, vielleicht

zu weiterem Verdruß, zu steigender Entfremdung des Vaters. Dann tritt der Mohr in's Haus, ein Wunder fast so groß wie die, von denen er der Bebenden erzählt. Ein Held! Nicht das Auge wählt, nein, der tiefere Sinn des Ohrs sucht in seinen Worten das Gemüth und findet es lauter und gut. Welch ein Leben taucht vor ihr auf! Als zarter Knabe schon Sturm und Wetter preisgegeben, in Krieg und Gefahr gedrängt — und doch rein geblieben und bescheiden! In tiefem Mitleid neigt sich ihr Herz dem Fremden zu. Nicht ohne inneren Kampf erwächst es in ihr zur Liebe. Cassio ist ihr Vertrauter; oft hat er zu beschwichtigen, wenn sie vom Mohren nicht gut spricht:

and so many a time,
When I have spoke of you dispraisingly
Hath ta'en your part.

Aber einmal gewonnen, ist sie fest entschlossen und felsentreu. Sie selbst giebt ihr Herz dem Bescheidenen zu erkennen. Und auch ihre Bestimmung ist ihr klar. Sie weiß, daß sie den Vater verloren — fest, fast hart, klingt das Abschiedswort vor dem Gerichte — und daß sie allein dem Mohren angehört, «dessen Ehre und tapferem Muth sie Seele und Geschick geweiht.» So folgt sie ihm in den Krieg. Aber sie hat ihre Kraft überschätzt, sie kennt die Gefahren der Welt nicht, in die sie unerfahren tritt, sie ahnt nicht die Enttäuschung und Drangsal, die ihrer harren. Es ist der Anfang ihres Leidens, als sie, kaum vermählt, vor das Gericht der Männer treten muß und «ihres Schicksals kriegerisch ernstes Wetter» ihre Liebe «in die Welt drommetet.» Ein Sturm trennt sie auf der Fahrt vom Gatten und in banger Furcht zittert sie um ihn. Fremd klingen, vor der Ankunft ihres Gatten, die Lästerworte Iago's an ihr Ohr. Nun erst feiert das Paar sein Hochzeitsfest. Aber roh wird es gestört; Cassio, ihr und ihres Gatten Freund, geht seines Amtes verlustig. Diese unscheinbare Sache ist ihr Verhängniß und führt sie auf die Höhe und Wende ihres Geschickes. Nun sehen wir tiefer in ihr Wesen, alle Kräfte ihrer liebreichen Seele werden thätig. Nicht bloß das, was sie ausspricht, bewegt sie, für Cassio zu bitten: daß sie «den Dienst, einmal versprochen, leiste bis auf den letzten Punkt», und daß sie dem Gatten ja nur zu seinem eigenen Wohle den Freund erhalten wolle — sie fühlt, still empört, die Härte des Spruchs und ihrem zarten, dankbaren Gemüthe widerstrebt diese Verdammung ihres Vertrauten. Will sie nicht auch sich und — dem Mohren den Umgang des feinen gebildeten Kavaliers erhalten, des einzigen, der die Brücke schlägt vom Jetzt zum Ehemals?

In diesen Gefühlen und Wünschen entscheidet sich leise schon ihr Loos. Ihre Güte wird verdächtigt und mißverstanden. Sie vergißt sich selbst auch ganz in der Besorgniß um den veränderten Mann. So verliert sie das Tuch. Wie die Gatten, jeder auf seinem Wunsch beharrend, erregt einander gegenüberstehn — auch Desdemona ist heftig — da wird uns mit Entsetzen klar: Sie verstehn sich nicht! Mit tiefem Schreck gewahrt sie die heidnischen Mächte des Aberglaubens in seiner Seele, sowie die stürmische Gewalt seines heißen Naturells und sie — verschließt sich. Ja, sie empfindet beleidigt die Art des Mohren und besinnt sich stolz auf sich selbst. Es ist das letzte Mal, wo sich, ähnlich wie vor Gericht, ihr Selbstgefühl hervorwagt. Gleich darauf bereut sie es tief und schilt sich selbst *unhandsome warrior*. Sie ist wieder ganz Liebe und Demuth. Noch hofft die Geängstigte auf eine gute Wendung, aber Othello's Selbstvergessenheit stürzt sie in tiefste Verzweiflung: er schlägt sie. Er thut sein Aeußerstes und schmäht sie wie eine Dirne. Alles macht sie nur ergebener, sanfter, weicher. Einen wundervollen Zug voll tiefster Lebenswahrheit hat hier der Dichter eingeflochten. Indeß Emilia Desdemona auskleidet, schwatzen sie — Desdemona zu Tode betrübt, Emilia ahnungsvoll erregt — von Allem, von einst und jetzt, von Othello, von Barbara, von — Lodovico. Desdemona hat noch eben selbst den Zorn und Eigensinn des Gatten liebreizend gefunden. Aber kurz darauf sagt sie: «Der Lodovico ist ein feiner Mann.» Emilia: «Ein recht hübscher Mann.» Desdemona: «Er spricht gut.» Emilia: «Ich weiß» u. s. w. Man sieht, Beide vergleichen, jede in ihrer Art, was ist und was sein könnte, Beide sprechen es, tief bewegt, nicht aus; aber man fühlt, es schleicht flüchtig wie Reue über Desdemonens Seele, daß sie dieses Loos sich gewählt; aber nur einen Augenblick, und jede Bitterniß löst sich im Liede von der Weide in weiche Ergebung auf, und die Scene schließt mit dem Gebete des unschuldigsten Herzens. Es ist ihr Schwanengesang. Was folgt, ist Todeskampf. Der rasende Mohr betäubt ihre Worte, in steigender Angst, ohne Sträuben fast wird sie erwürgt. Noch einmal erwacht, verleugnet sie die That des Mohren — ihre erste und einzige Lüge.

Desdemona ist das unschuldige Opfer eines liebenden Gatten. In diesem scheinbaren Widerspruche liegt das Räthsel der Tragödie. Wie kommt Liebe zum Mord? Es hieße den Dichter völlig mißverstehn und seine hohe Tragödie auf die niedere Stufe seiner Quelle herabdrücken, wollte man auf diese Frage antworten: Durch einen Schurken, der vermittels einer Täuschung im Helden Eifersucht

erregt. Diese Leidenschaft ist es nicht, die dem Helden verderblich, seiner Ehe tödtlich wird. Auch fällt Othello weit mehr ein Opfer der eigenen Täuschung als der Iago's. In seiner eigenen Brust sind seines Schicksals Sterne. Man muß die tiefen Gegensätze ergründen, die Othello's Wesen in sich vereinigt, um sein Denken und Wollen, um sein Verhängniß zu begreifen. Ein seltsamer Widerspruch liegt schon zwischen seiner Abstammung und seinem Berufe, ein noch größerer zwischen seiner Vergangenheit und der unmittelbaren Gegenwart. Ein Mohr aus königlichem Blute und der Feldherr einer christlichen Republik, der weltunkundige, bejahrte Krieger urplötzlich der Gatte der jungen Venetianerin. Die Kluft zwischen Herkunft und Lebensstellung hat Othello überbrückt durch seinen Willen, durch seinen Charakter; eine eiserne Zucht hält sein hohes Selbstbewußtsein in festen Schranken.[1]) Er kennt seinen Werth, aber er kennt auch seine Pflicht: der «Großen» Einer, wie er sich selbst bezeichnet (*the plague of great* III, 3), seiner königlichen Abstammung und Verdienste sich bewußt, fügt er sich blind und willig jeder Aufgabe seines Amtes, fühlt er sich ganz als Diener der Republik. Und er ist mit ganzer Seele Soldat. Der Krieg ist sein Element, er preist seinen «sorglos freien Stand» (*unhoused free condition*); feurig, mit geschwellter Brust begrüßt er seine Sendung:

The tyrant custom, most grave senators,
Hath made the flinty and steel couch of war
My thrice-driven bed of down: I do agnize
A natural and prompt alacrity,
I find in hardness; and do undertake
This present war against the Ottomites.

[1]) Die vielsagenden Worte Othello's (III, 3): *Chaos is come again* deutet Gervinus also: «Es war eine Zeit, wo dies Gefühl der Verstoßenheit eine innere Zerrüttung in ihm hervorrief, die er mit einem seiner kernig ausdrucksvollen Gleichnisse das Chaos nennt, und auf die er mit Schaudern zurückblickt.» Es liegt kein Zeugniß vor, wonach jener Ausruf des Mohren auf einen früheren Zustand seines Inneren zu beziehen wäre; er besagt nur, wie Delius erklärt: «Das Chaos, wie es vor Erschaffung der Welt bestand, ist wiedergekehrt, der Weltuntergang ist da.» Auch ich halte das Wort in dieser ahnungsvollen Unbestimmtheit für weit bezeichnender. Es führt zu weit, das Gefühl des Mohren, durch seine Abstammung seiner Umgebung fremd zu bleiben, bis zur «Zerfallenheit mit der Welt» zu steigern. Dazu hat Othello keinen Anlaß. Die wegwerfenden Urtheile seiner Feinde Iago, Rodrigo und Brabantio kommen nicht in Betracht, wohl aber die aufrichtigen, ehrenden Aeußerungen des Dogen, des Lodovico, Gratiano, Cassio. Und Othello selbst deutet niemals etwas an, woraus man auf eine ehemalige «Paria-Lage» schließen dürfte, wohl aber spricht er von seiner kriegerischen Vergangenheit durchweg mit freudigem Stolze, von dem Staate, dem er dient, mit der Wärme eines Patrioten.

Und jene Freiheit, die ihm mehr gilt als «die Schätze der tiefen See», giebt er auf; er theilt sein Leben und seine Ehre, deren sicherer, sorgsamer Hüter er bisher allein gewesen, mit dem geliebten Weibe. Bis hierher kannte er die Welt, seine Welt und sich selbst; nun ist er in der neuen ein Fremdling, sich selbst am meisten. Sein tiefes Gefühl wird Herr über ihn. In einem solchen Impulse erhöht er den Cassio, wie er späterhin den zurückgesetzten Iago zum Begleiter Desdemona's erwählt. Noch ist er der «edle Geist, den Leidenschaft nicht regt», noch der Mann, von dem Iago fragt: «Kann er im Zorne sein?», als er dem alten Brabantio auf der Straße und im Senate gegenübersteht. Seine Würde und sein soldatisches Pflichtgefühl verlassen ihn keinen Augenblick. Aber wie tief ihn seine Hingabe an Desdemona erregt, wie sehr ihn das neue Leben, das ihm diese Liebe bringt, verwandelt hat, das zeigt der stürmische Ausbruch seines Innern, als er, der sonst so wortkarge, in sich gekehrte Mann, die Geschichte seiner Liebe erzählt. Zum ersten Male erfahren wir die dämonische Gewalt seiner mohrischen Phantasie. Und das Fremdartige, Ungewöhnliche zieht ihn auch zu Desdemonen; ihn rührt die Hilflosigkeit des Weibes:

In faith, 't was strange, 't was passing strange,
'T was pitiful, 't was wondrous pitiful.

Er kennt sie nicht, so wenig wie ihren stolzen Vater, von dem er in fast kindlicher Einfalt sagt: *Her father lov'd me!* — so wenig wie sonst die «große Welt», von der er selbst gesteht:

And little of this great world can I speak.

Was stürmt jetzt Alles auf ihn ein! Schon in der ersten Nacht der Angriff des Vaters, dessen Verdächtigung und schließlich der Fluch. Dann der Orkan auf dem Meere, der ihm das eben neu erkämpfte Weib wieder zu entreißen droht, und, glücklich überstanden, ihn plötzlich vor eine gänzlich veränderte Sachlage stellt. Tief erschüttert steigt er an's Land. Mit einem Ausrufe, in dem Liebe, Stolz, Mitleid und Bewunderung verschmelzen, umschließt er die Wiedererrungene: *My fair warrior!* In jähem Wechsel stürmen die Gefühle in ihm, wie es zuvor auf dem Meere um ihn getost:

It gives me wonder great as my content
To see you here before me. O my soul's joy!
If after every tempest come such calms,
May the winds blow till they have waken'd death!
And let the labouring bark climb hills of seas,
Olympus-high, and duck again as low

As hells from heaven! If it were now to die,
'T were now to be most happy; for, I fear,
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.

Höchstes Glücksgefühl und Todessehnsucht berühren und vermählen sich. Und hier schon ein leises Anzeichen seines Aberglaubens! Die Hochzeitsnacht wird ihm durch Cassio's Vergehn gestört. Wieder zeigt er einen höchst verhängnißvollen Zug: sein Pflichtgefühl ist starr, es macht ihn ungerecht. Hier, in der Freude des Festes, das er selbst veranlaßt, hätte er Gnade walten lassen müssen — der Freund ist viel zu hart gestraft. Schroff scheidet sich hier in Othello der Mensch und der Soldat. Und Einer weiß diese Kluft unüberwindlich zu machen, jenes starre Pflichtgefühl in's Maßlose zu steigern — Iago. Er weiß, daß Othello sein Weib, seine Liebe nur Einem opfern kann: seiner Ehre. Dieses Gefühl zur Leidenschaft zu erhitzen, ist sein tiefversteckter Zweck. Und er kennt die «Meister der Leidenschaft», die Affekte des Mohren, seinen Stolz und Eigensinn (*pride and purposes,* I, 1)[1]. Desdemonens Bitte an sich schon, so weiß er, muß den Feldherrn unruhig machen; denn Othello verträgt keinen Eingriff in sein Amt. Allein schon die Kühnheit, womit der Fähnrich vorgeht, verbürgt diesem den Erfolg: — könnte dies Ungeheure jemand gegen ihn unternehmen, so muß der Feldherr denken, wenn der Frevel nicht offen am Tage läge, nur ihm, dem Getäuschten unsichtbar? So wankt er schon beim ersten Ansturm des Feindes. Alsbald verdunkelt ihm der Listige Blick und Einsicht. Mit dem Spiel von Schein und Sein blendet er den Unerfahrenen, mit der Vorstellung künftiger Qualen stürzt er ihn in die Abgründe der eigenen Phantasie. Noch trotzt der Mohr dem Gegner und dem nahenden Verhängniß in der ganzen Unkenntniß seiner selbst, in einer dünkelhaften Vermessenheit, die seine tragische Schuld ist:

Why, why is this?
Think'st thou I'd make a life of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No, to be once in doubt
Is once to be resolv'd: exchange me for a goat,
When I shall turn the business of my soul
To such exsufflicate and blown surmises,
Matching thy inference . . . .

[1]) Es ist dieselbe Eigenschaft, die Desdemona (IV, 3) *stubbornness* nennt.

No, Iago;
I'll see before I doubt; when I doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this, —
Away at once with love or jealousy!

In diesem Widerspruche verwirrt sich schon sein Urtheil. Aber Iago weiß es zu vernichten: der offenbare Beweis von Desdemonens Heuchelei kehrt sein Innerstes um, der Stich mit ihrer «Verirrung» — wozu Iago die Worte Othello's: *How nature erring from itself* mit einer kecken Verdrehung benützt — trifft seine wundeste Stelle. Sein Blut bemeistert die Vernunft. Heiß und bitter wallt es in ihm auf. Er verwünscht seine Ehe. Noch glaubt er Desdemonen, «den Falken, fliegen lassen zu können in alle Lüfte» — wie er auch Cassio den Abschied gab! Noch glaubt er sein Loos von dem ihrigen trennen und sich «mit bitterem Hasse trösten» zu können, noch wähnt er sein Eigenstes unerschüttert. Aber bald darauf giebt er vernichtet jedem Glücke den Abschied:

O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O farewell!
. . . . . . Othello's occupation's gone!

In seinem brütenden Aberglauben wird ihm das Tuch zum überzeugenden Beweise. Nun kennt er sich nicht mehr. Er beschwört den Haß und die Rache, die doch seiner milden Seele so fremd sind! In diesem Wahne fällt er dem Bösen vollends anheim, faßt er den tödtlichen Entschluß. Die Mißhandlung Desdemonens zeigt seinen tiefen Fall, seine gänzliche Verwandlung. Mit entsetzlichen Bildern verwirrt Iago seinen Geist; das Tuch, «das um sein Gedächtniß schwebt so wie der Rab' um ein verpestet Haus,» wird ihm zur fixen Idee. Seine Besinnung schwindet, er fällt in Ohnmacht. Nun hat ihm Iago, wie er es geplant, «Leib' und Seele verstrickt»; Othello ist sein willenloser Sklave geworden. Der einst so stolz Bescheidene erbettelt vom eigenen Untergebenen die letzte Achtung und prahlt vor dem Höhnenden:

Hörst du's, Iago?
Ich will höchst schlau jetzt den Geduld'gen spielen,
Doch, hörst du's, dann den Blut'gen!

Dem völlig Unzurechnungsfähigen muthet Iago das Unwürdigste zu — er macht ihn zum blöden Zuschauer der plumpsten Komödie — und,

während er wimmernd um die Verlorene klagt, wie wenn er noch in Iago Mitleid erregen könnte — suggeriert ihm dieser das Entsetzliche. In dieser Verfassung schreitet der Mohr zu seinem unsinnigen Verhör. Aber nachdem der wüthendste Sturm gebrochen ist, regt sich seine geknickte Seele wieder. Er braust nur noch auf, wo er Trug und Widersetzlichkeit wittert, da empört sich seine Wahrhaftigkeit und sein Selbstgefühl. Sonst ist er mild und weich; immer wieder rührt ihn Desdemonens zartes Bild. In halblichten Zuständen kommt ihm die Bedeutung seiner Liebe allmählich zum Bewußtsein. Es ist eine Läuterung, die sich in ihm vollzieht, wenn er sich in dem erschütternden Monologe selbst prüft:

Had it pleas'd heaven
To try me with affliction; had they rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head;
Steep'd me in poverty to the very lips;
Given to captivity me and my utmost hopes;
I should have found in some place of my soul
A drop of patience.

Jede Entbehrung konnte er tragen, wir glauben und wissen das; aber:

But alas, to make me
A fixed figure for the time of scorn,
To point his slow unmoving finger at! —
Yet could I bear that too, well, very well.

Auch den Hohn? Hier stockt er und muß sein Gewissen beruhigen: *well, very well.* Er hat seinen wundesten Punkt berührt; aber, so überwindet er sich und fährt fort:

But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live, or bear no life, —
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up; to be discarded thence!

Er hat sein wahres Loos erkannt, er fühlt, daß er in Desdemonen seinen eigenen Lebensquell hat. Aber rasch verdunkelt sich wieder seine Erkenntniß, wenn er an ihre That denkt, und er knirscht:

Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! — Thurn thy complexion there,
Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin, —
Ay, there, look grim as hell!

Den Cherub der Geduld hat er angerufen — er hat kein Recht dazu, er kennt ihn nicht. — Der Mordanfall auf Cassio, dem Othello von ferne beiwohnt, schürt sein Blut, erstickt sein letztes Mitleid. Aber

der Anblick der schlafenden Desdemona erschüttert ihn wieder auf's Tiefste. «Die Sache will's» — sein äußerstes Pflichtgefühl muß er anrufen. Feierlich beschwört er sie zum Geständniß. Er ist ganz ruhig, bis er sie wieder falsch wähnt; im letzten Grimme darüber tödtet er sie. Vor Emilien vertritt er festen Muthes seine That, er fühlt sich ganz in seinem Rechte. Von Desdemonens Unschuld sodann überzeugt, bricht er in sich zusammen; selbst seine Tapferkeit fühlt er schwinden; nur wie eine Larve erscheint er sich noch, der das Leben fehlt:

But why should honour outlive honesty?

wie ein Schatten seiner selbst:

That's he that was Othello; — here I am.

In kurzer Raserei entlädt er sich gegen Iago; sonst verzehrt er sich in Reue, Scham und Schmerz, in den Qualen der Hölle, die er hinieden schon empfindet. Aber männlich fest ist sein Bekenntniß vor Lodovico, würdig seine Abbitte vor Cassio, er findet sich selbst wieder. Und so stirbt er, ganz der alte Held. Sein Selbsturtheil:

Of one that lov'd not wisely, but too well;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme —

erschöpft sein Leiden und seine Schuld; aber nichts bezeichnet ihn mehr als die Erzählung von Aleppo, seine letzten Worte. Hier enthüllt er den Kern seines Wesens, seine Tugend, die zugleich seine Leidenschaft ist: seine Pflichttreue, seine Ehrliebe. Und so darf ihm der edle Cassio nachrufen: *for he was great of heart.*

Die Idee des «Othello». Vergleich mit den folgenden Tragödien.

Im Anblick der Qualen Othello's mildert sich uns der Tod Desdemona's. So wie er fühlt, ist Tod Glückseligkeit — *for, in my sense 'tis happiness to die.* Strenge zieht der tragische Dichter überall die letzte Konsequenz: nur der Tod löst die Schuld und den Irrthum ihres Lebens. Beide, Othello sowohl als Desdemona, haben sich getäuscht und darum vergangen; denn nicht ohne Einsicht erscheint dem Dichter wahre Liebe möglich. Diese ist Vertrauen und Verständniß, die unweise Liebe ist Leidenschaft. Desdemona's Liebe ist blind, die Othello's ist starr; erst im Leiden erkennen sie sich und den Mangel ihrer Ehe. So erhält auch Iago, der ihren Irrthum offenbart, seine tiefe Berechtigung, er wird zum «Theil von

jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.» Durch dieses Ethos des Dichters erst wird die Begebenheit, die sich vor uns abspielt, vernünftig; erst dadurch erhebt sich die Handlung zur Idee. — Aus der That des Paares, seiner Ehe und ihren Folgen, entwickelt der Dichter nicht nur den Charakter Othello's und Desdemona's, sondern auch das Wesen sämmtlicher Gestalten, die sie umgeben. So beherrscht im Othello die Begebenheit, die Handlung — «das Erste und Wichtigste» nicht bloß des antiken Dramas — alle anderen Momente. So auch nur ist es dem Dichter, wie nirgend sonst, möglich geworden, die Entwickelung der Leidenschaft des Helden von ihren ersten Anfängen bis in ihre letzten Ausklänge zu zeigen und ihr zugleich die Leidenschaften der Anderen in wohlberechneten Abstufungen und Gegensätzen unterzuordnen. Othello ist ein Gebilde von solcher Einheitlichkeit, wie es dem Dichter nicht mehr gelungen ist. Wohl übertraf es der Macbeth an Wucht der Konception dieser einzigen Heldenfigur; aber «die Handlung wird nicht dadurch einig, daß sie um Einen geht». Und mehr noch trägt der Lear — gewaltiger als die anderen Tragödien durch die Kühnheit seines seelischen Problems — diesen epischen Charakter. Nur mühsam zwingt der Dichter die Fülle des Stoffes zur dramatischen Einheit. Der Othello ist das technische und künstlerische Meisterwerk Shakespeare's.

Das Verhältniß von Shakespeare's „Antony and Cleopatra" zu Plutarch's Biographie des Antonius.

Von
Fritz Adler.

Im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (XI, 32 ff. und XVII, 67 ff.) veröffentlichte Delius Arbeiten über das Verhältniß von Shakespeare's Coriolanus und Julius Cæsar zu North's Uebersetzung des Plutarch. Die gleiche Untersuchung für das dritte der Römerdramen zu liefern, ist der Zweck dieser Abhandlung.

Wenn auch Vatke schon im Jahre 1868 über Shakespeare's Antonius und Cleopatra und Plutarch's Biographie des Antonius (Jahrbuch III, 301 ff.) geschrieben hat, so giebt doch sein Essay trotz des Titels eigentlich nur eine Analyse des Stückes. Ein eingehender Vergleich mit der Quelle findet nicht statt; nur ganz gelegentlich wird auf Abweichungen und Aehnlichkeiten hingewiesen, so daß Vatke's Arbeit mehr eine Studie über Shakespeare's Werk als eine streng durchgeführte Untersuchung wie die von Delius über Coriolanus und Julius Cæsar ist. Uebrigens hatte Delius selbst,[1]) obgleich er sicher Vatke's Aufsatz kannte, die Absicht, auch über Antony and Cleopatra eine ähnliche Abhandlung zu veröffentlichen, wie er sie über die beiden andern Römerdramen bereits gegeben hatte. Nur der Tod hinderte ihn an der Erfüllung seines Versprechens. In seinem Sinne soll nun hier versucht werden, das Verhältniß von Shakespeare's Drama zur Quelle festzustellen.

In Antony and Cleopatra tritt das stoffliche Interesse hinter dem psychologischen zurück. Shakespeare fühlte das Großartige, Wunderbare und doch wieder rein Menschliche der verwickelten Charaktere des Antonius und der Cleopatra; die schwierige Aufgabe,

---

[1]) Jahrbuch XI, 58.

derartige Individualitäten, die einzig in ihrer Art dastehn, bis in die Tiefen ihrer Seele zu erforschen und durch den Zauber seiner Poesie zu pulsierendem Leben zu erwecken, reizte seine schöpferische Kraft. Die Biographie des Plutarch bot ihm Alles, was er an äußeren Daten für sein Werk brauchte, aber freilich auch nur das. Die vorzügliche Charakterisierung, die die Hauptstärke des Shakespeare'schen Stückes ausmacht, beschränkt sich bei Plutarch auf wenige Andeutungen; auch was der Dichter in Bezug auf Sprache und scenische Darstellung seiner Quelle verdankt, ist weit geringer, als es auf den ersten Blick scheint. Man darf keineswegs aus den zahlreichen Uebereinstimmungen, aus den Hinweisen auf Plutarch, die man in den Ausgaben fast bei jeder Scene findet, schließen, daß man in Shakespeare's Werk nur weiter nichts vor sich habe, als die in dramatische Form gegossene Erzählung des Biographen. Trotz inniger Anlehnung an die Quelle hat der Dichter seine Selbstständigkeit vollkommen gewahrt; es ist ihm gelungen, allem Wesentlichen seiner Vorlage gerecht zu werden und dabei doch etwas ganz Neues, Originelles zu schaffen.

Wenn wir festzustellen suchen, wie sich denn nun thatsächlich das Drama zur Biographie verhält, so kann der Vergleich unter drei Gesichtspunkten geschehen. Wir haben darzulegen: erstens, in welcher Weise die in der Erzählung dargestellten Ereignisse in der Handlung des Dramas, im Scenarium, verwendet sind; zweitens, wie weit die Charaktere der Biographie sich in denen des Stückes wiederfinden, und schließlich, wie sich die Sprache des Dichters zu der Plutarch's verhält.

In dem ersten Theile, der das Verhältniß der Biographie zum Scenarium behandelt, beschränken wir uns darauf, die Uebereinstimmungen und Verschiedenheiten in der beiderseitigen Behandlung des Stoffes, in der Darstellung und Anordnung der Ereignisse, zu betrachten, während Alles, was sich auf die Charakterzeichnung und Sprache bezieht, erst später, im 2. und 3. Theile, Berücksichtigung findet.

Wir folgen den Scenen des Stückes nach der Globe Edition und geben die Citate aus der Biographie nach Leo's trefflicher Ausgabe von North's Uebersetzung des Plutarch.

I. Akt. 1. Scene. Ein Meisterstück dramatischer Kunst ist die Einleitungsscene des ersten Aktes, die den Zuschauer sofort mitten in die Handlung versetzt und mit den Verhältnissen der wichtigsten Personen des Stückes vertraut macht. Die Entrüstung der Römer über das Liebesleben des Antonius, ihr Haß gegen die Barbarin, «die braune Zigeunerin», spricht aus Philo's Worten. Wir

sehen ferner, wie ganz Antonius von Cleopatra bestrickt ist; wie er, nur um sich auch nicht auf einen Augenblick von der Geliebten zu trennen, es unterläßt, die Gesandten aus Rom zu hören. Wir lernen die weibliche Schlauheit und Koketterie der Cleopatra, aber auch den Zauber ihres Wesens kennen. Zugleich werden wir auf die unmerklichste und feinste Weise über das Verhältniß des Antonius zu seinem Weibe Fulvia und seine Stellung zu Octavian unterrichtet. Und alles dies in einer kurzen Scene von 60 Versen!

Auf die Benutzung des Plutarch weist hier nur die Aufforderung des Antonius an Cleopatra hin, mit ihm zur Nachtzeit die Straßen Alexandria's verkleidet zu durchstreifen, um sich am Treiben des Volks zu belustigen. Bei Shakespeare erscheint diese Unterhaltung als harmloses Vergnügen, während Plutarch das Verhalten des Paares bei diesen nächtlichen Spaziergängen als durchaus unwürdig hinstellt.

2. Scene. Der erste Theil dieser Scene ist bis auf die Namen der auftretenden Personen Shakespeare's freie Erfindung. Der Dichter veranschaulicht in den neckischen, witzigen Gesprächen zwischen den Dienerinnen der Cleopatra, Iras und Charmian, dem Wahrsager und Alexas, das lustige Treiben und den leichten Ton am ägyptischen Hofe. Erst mit dem Auftreten Anton's, der sein Gespräch mit dem römischen Gesandten fortsetzt, finden wir Benutzung des Plutarch. Die üblen Nachrichten von dem Kriege zwischen seiner Gattin Fulvia und Anton's Bruder Lucius, dann Beider Kampf gegen Cæsar, der sie zur Flucht aus Italien zwingt, und schließlich die Kunde von dem siegreichen Vordringen der Parther unter Labienus, weisen auf die Quelle zurück. Shakespeare läßt nun noch in derselben Scene dem Antonius die Nachricht vom Tode seiner Gattin Fulvia zukommen, während nach Plutarch dieses Ereigniß erst viel später eintrifft, als Anton vom Partherkriege aus Phönizien nach Italien zurückkehrt. Der Dichter hat hier zeitlich aus einander Liegendes zusammengezogen und in gedrungener Kürze die Ereignisse sich rasch folgen lassen, die den Helden aus seinem Liebestaumel aufrütteln und seinen politischen Aufgaben wieder zuführen. Seinem getreuen Enobarbus theilt er Fulvia's Tod und die bevorstehende Abreise von Aegypten mit. Die witzigen Reden des humorvollen Generals finden wir nur bei Shakespeare.

3. Scene. Der Abschied von Cleopatra ist von Plutarch mit keinem Worte geschildert, während Shakespeare ihn benutzt, um Cleopatra in der ganzen Merkwürdigkeit ihres Charakters darzustellen und zugleich Streiflichter auf das Innere Anton's fallen zu lassen.

4. Scene. In der folgenden Scene dagegen, die uns nach Rom zu Octavius Cæsar führt, bemerken wir Anlehnungen an Plutarch in der Nachricht von den Erfolgen des Sextus Pompeius zur See und in der Schilderung der von Antonius mannhaft ertragenen Mühsal beim Rückzuge von Modena.

In dem Gespräche der beiden Triumvirn Octavius und Lepidus über das Leben und Treiben des Antonius, das in meisterhafter Weise die Charaktere der drei Weltherrscher kennzeichnet, spiegelt sich der Eindruck wieder, den eine so bedeutende Persönlichkeit wie Antonius auf Freund und Feind trotz seiner Fehler macht. Gerade die nothgedrungene Würdigung seiner großen Eigenschaften im Munde seines Gegners, die durch allen Tadel hindurchklingt, ist vorzüglich geeignet, das Interesse für den Helden des Dramas zu erwecken und zu steigern.

5. Scene. Zurück zu Cleopatra führt uns nun der Dichter und läßt uns die sehnsuchtsvollen Klagen der Königin belauschen und an ihrer Freude über den Empfang der Nachrichten vom fernen Geliebten theilnehmen. An Plutarch erinnert hier nur die Anspielung auf den früheren Verkehr der Aegypterin mit Julius Cæsar und Cneius Pompeius.

II. Akt. 1. Scene. Diese Scene, eine freie Schöpfung des Dichters, bringt die Unterredung des Seehelden Pompeius mit seinen Generalen Menas und Menecrates über die Aussichten im Kriege gegen Cæsar und die Nachricht von der bevorstehenden Ankunft des Antonius in Italien.

2. Scene. Die Zusammenkunft der Triumvirn im Hause des Lepidus, der Ausgleich der Streitigkeiten durch die Vermählung des Antonius mit der Octavia bilden den Inhalt der nächsten Scene. Naturgemäß sind in dieser wie in allen politischen Auftritten Anklänge an die Quelle vorhanden.

Zunächst ist der Ort der Zusammenkunft, der bei Plutarch nicht näher angegeben ist, nach 982,42 aber jedenfalls nicht Rom sein kann, von Shakespeare nach der Hauptstadt verlegt.

Die Absendung des Ventidius, der an Antonius' Stelle die Parther bekämpfen soll, findet bei Plutarch viel später, erst nach der Zusammenkunft mit Pompeius, statt.

Der eigentliche Verlauf der Versöhnungsscene ist in der Biographie nur mit wenigen Worten geschildert; sie sagt, Anton habe die Schuld an dem Zerwürfnisse, der Fulvia, seiner verstorbenen Gattin, aufgebürdet und *therefore Octavius Cæsar and he were the easilier*

made friends together. Dieser Zug findet sich bei Shakespeare auch, aber neben vielen anderen, frei erfundenen, die das ritterliche, offene Wesen des Antonius in das beste Licht stellen. Zur Besiegelung des erneuerten Bundes soll Anton die Octavia heirathen.

Wenn auch Plutarch wie Shakespeare übereinstimmend hervorheben, daß die Ehe aus rein politischen Motiven geschlossen wurde, so bestehn doch beiderseits Unterschiede in der Darstellung dieses wichtigen Ereignisses.

Plutarch giebt ungefähr folgenden Bericht: Octavian's Halbschwester war vor Kurzem Wittwe durch den Tod ihres Gatten Caius Marcellus geworden, ebenso war Anton Wittwer seit dem Tode der Fulvia:

> *For he denied not that he kept Cleopatra, but so did he not confesse that he had her as his wife: and so with reason he did defend the love he bare unto his Aegyptian Cleopatra.*

Deshalb unterließ man nichts, um die Hochzeit ins Werk zu setzen; denn man hoffte, daß eine so edle Dame wie Octavia wohl im Stande wäre, Antonius zu fesseln und die Freundschaft zwischen ihm und ihrem Bruder aufrecht zu erhalten. Da Octavia jedoch erst ganz kurze Zeit Wittwe war, so bedurfte sie zur Eingehung der Ehe mit Anton Dispens vom Senate, der natürlich gegeben wurde.

Trotzdem Shakespeare in den meisten wesentlichen Punkten dieser Erzählung folgt, so gewinnt bei ihm die ganze Angelegenheit doch ein anderes Aussehen.

Agrippa macht den Vorschlag der Vermählung der Octavia, deren frühere Ehe hier mit keinem Worte erwähnt ist.[1])

> Agrippa: *Thou hast a sister by the mother's side,*
> *Admired Octavia: great Mark Antony*
> *Is now a widower.*
> Cæsar: *Say not so, Agrippa:*
> *If Cleopatra heard you, your reproof*
> *Were well deserved of rashness.*
> II, 2, 120.

Diese schlaue Einwendung bringt Antonius in eine Zwangslage. Er hat kurz vorher das Unwürdige seines Liebesrausches eingestanden:

> *when poison'd hours had bound me up*
> *From mine own knowledge —*
> II, 2, 90

nun soll er offen Cleopatra als sein Weib anerkennen. Durch seine Antwort:

> *I am not married, Cæsar: let me hear*
> *Agrippa further speak —*

---

[1]) Erst später (II, 6, 118) findet sich eine Anspielung darauf.

giebt er seine Zustimmung zur Ehe mit Octavia, ohne im Augenblicke zu klarem Bewußtsein der Situation zu kommen; er faßt seine Einwilligung als einen bloßen Akt politischer Höflichkeit auf. Bei Plutarch ist es Anton mehr Ernst mit seiner Trennung von Cleopatra; denn drei Jahre lang lebt er in bester Ehe mit Cæsar's Schwester, und erst, als der Partherkrieg ihn nach dem Orient führt, fällt er in die alten Fesseln zurück. Bei Shakespeare dagegen bleibt der Zuschauer keinen Augenblick im Zweifel, daß dieses *business*, wie Anton (II, 2, 169) seine Vereinigung mit Octavia nennt, den Helden von Cleopatra nicht dauernd entfernen kann. Die Bestätigung für diese Ansicht finden wir bald im Gespräche des Enobarbus mit Mæcenas und Agrippa. Der Freund Antons schildert das lustige Leben in Alexandrien, er beschreibt die erste Begegnung des Paares auf dem Flusse Cydnus und spricht die Ueberzeugung aus, daß nichts den gewaltigen Einfluß der Aegypterkönigin auf Antonius zerstören könne.

Sehen wir, was für diesen Theil der Scene die Quelle dem Dichter bot. Zunächst ist die bei Plutarch sehr breit erzählte Anekdote von den acht Ebern, die immer gleichzeitig gebraten wurden, damit jederzeit eine fertige Mahlzeit aufgetragen werden konnte, von Shakespeare in zwei Zeilen wiedergegeben. Ferner hat der Dichter die poetische Schilderung der ersten Begegnung des Liebespaares, die, wie v. Friesen meint, Plutarch einer dichterischen Quelle zu verdanken habe, zum Theil in wörtlicher Anlehnung übernommen. Wie geschickt aber ist die Einflechtung und Verwendung gerade an dieser Stelle! Die schönen Verse klingen um so eindrucksvoller, da sie einem solchen Spötter und Skeptiker wie Enobarbus, der doch sonst selbst bei den ernstesten Anlässen seine Witze nicht unterdrücken kann, in den Mund gelegt werden. Die Alles bezaubernde Macht der Schönheit und Anmuth Cleopatra's konnte nicht besser veranschaulicht werden, als dadurch, daß sie selbst den prosaischen Enobarbus zum Dichter macht. Ein feiner, echt Shakespeare'scher Zug!

Auf Anton's Wunsch, der Pompeius zu Dank verpflichtet ist, will man mit dem Beherrscher des Meeres beim Cap Misenum, wo seine Flotte ankert, zusammenkommen und eine friedliche Einigung versuchen.

Pompeius hatte nämlich, wie Plutarch berichtet, der Mutter und Gattin des Antonius auf ihrer Flucht Unterkunft gewährt. Shakespeare erwähnt dies erst II, 6, 34–37 und begnügt sich hier, darauf hinzuweisen, daß Antonius dem Pompeius Dank schuldet, ohne zu sagen, weshalb.

3. Scene. Der Beginn der nächsten Scene kündigt den Vollzug der Ehe des Antonius und der Octavia an. Anton bleibt zurück und empfängt einen ägyptischen Wahrsager, der ihn vor Cæsar warnt und ihm den Rath giebt, sich so weit als möglich von ihm fern zu halten. Da der Wahrsager nur die geheimen Wünsche Anton's ausspricht, so ist dieser schnell bereit, seinen Warnungen zu folgen. *I will to Egypt* ruft er aus,

And though I make this marriage for my peace,
I' the east my pleasure lies.

Die Wahrsager-Episode fand Shakespeare bei Plutarch. Er drängt nur auch hier wieder die zeitlich weit getrennten Ereignisse zusammen. Nach der Biographie erscheint der Wahrsager erst im zweiten Jahre der Verbindung mit Octavia, kurz vor der Uebersiedelung des Paares nach Athen, wo beide noch ein Jahr verweilen, ehe Anton seine Gattin verläßt. Der Inhalt der Wahrsagung ist bei Shakespeare und Plutarch derselbe, die an dieselbe geknüpften Worte des Antonius (V. 32—38) entsprechen einer Notiz, die sich auch bei Plutarch dem Berichte der Weissagung anschließt.

4. Scene. Die wenigen Worte dieses Auftritts sollen die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die bevorstehende Zusammenkunft der Triumvirn mit Cneius Pompeius lenken.

5. Scene. Cleopatra, voller Sehnsucht nach dem fernen Geliebten, versunken in die Erinnerung an die Zeiten ihres Glücks, erhält die niederschmetternde Nachricht von der Vermählung des Antonius. Diese Scene, die von Shakespeare mit liebevoller Ausführlichkeit behandelt ist, giebt eine vortreffliche Anschauung des leidenschaftlichen Charakters der Cleopatra und gehört zu den besten des ganzen Stückes. Die eingeflochtene Anekdote von dem Scherze der Cleopatra, die einen Salzfisch an Anton's Angel hängen ließ, ist die einzige Spur einer Benutzung des Plutarch.

6. Scene. Aus dem schlichten, trockenen Berichte der Biographie über die Zusammenkunft der Triumvirn mit Pompeius hat Shakespeare eine lebensvolle, humordurchwürzte Scene geschaffen, die die verschiedenen Charaktere auf's Geschickteste zeichnet.

Die ironischen Bemerkungen, die der Seeheld über das frühere Verhältniß der Cleopatra mit Cæsar und über die Aneignung des väterlichen Hauses durch Anton macht, gründen sich auf Stellen Plutarch's in anderem Zusammenhange.[1])

---

[1]) 781, 32—35; 973, 21; 977, 36.

Die Friedensbedingungen und der Vorschlag gegenseitiger Bewirthung, deren Reihenfolge durch das Loos entschieden wird, sind in gleicher Weise bei Plutarch erwähnt.

Der frei erfundene Schluß der Scene, das humoristische Gespräch zwischen Menas und Enobarbus, hält die Erinnerung an Cleopatra wach und deutet darauf hin, daß alle Einigungsversuche die Katastrophe nur aufhalten, nicht aber verhindern können.

8. Scene. Pompeius bewirthet die Triumvirn an Bord seiner Galeere: eine Scene voll reichsten Lebens, die von größter Bühnenwirksamkeit sein muß. Sie läßt uns einen Einblick thun in die Thätigkeit des Dichters, der es meisterhaft verstand, die kleinen, kaum angedeuteten Züge Plutarch's zu kräftiger Entfaltung und drastischster Wirkung zu bringen. Hier wird recht klar, wie wenig im Grunde trotz augenfälliger Anlehnung Shakespeare seiner Vorlage verdankt, wie viel er von seinem Geiste und seiner Gestaltungskraft hinzuthun mußte, um den Plutarchischen Figuren Leben einzuhauchen. Er hat, ohne dem Thatsächlichen im Geringsten Gewalt anzuthun, dennoch ein Werk von höchster Originalität geschaffen.

In das Freudenfest der Verbrüderung fällt ein trüber Schatten durch die auch bei Plutarch erwähnten heimlichen Worte, die Menas seinem Herrn Pompeius zuflüstert. Er giebt ihm den Rath, sich der Triumvirn, seiner Gäste, zu bemächtigen. Durch diesen Treubruch könne er sich zum Herrn der Welt aufschwingen. Dieser düstere Zug, den Shakespeare meisterhaft herausgearbeitet hat, mahnt uns in dem Jubel des Zechgelages an den Ernst der Situation.

III. Akt. 1. Scene. Diese Scene, die uns plötzlich nach Syrien versetzt und von dem zweiten Siege des Ventidius über die Parther berichtet (der erste ist bei Shakespeare unerwähnt geblieben), wird als nicht besonders in den Gang der Handlung eingreifend bei Aufführungen fortgelassen. Auch Vatke und Andere stellen sie als ziemlich überflüssig hin. Ihr Vorhandensein wird, meiner Meinung nach, nur durch die primitiven Bühneneinrichtungen zu Shakespeare's Zeit gerechtfertigt. Mehrfache Hinweise auf den Partherkrieg bei früheren Gelegenheiten machten eine Erwähnung der Kämpfe nothwendig. Shakespeare wollte nicht, wie es heutzutage aus bühnentechnischen Rücksichten geschehen würde, den Hergang in epischer Weise durch einen Boten berichten lassen. Er stellte deshalb den Triumph des Ventidius dramatisch dar, da seine Bühne in dieser Beziehung keine Schwierigkeiten bot. — Der Tod des Königssohns Pacorus, die Gründe, die Ventidius veranlassen, seinen Sieg nicht

vollends auszunutzen, sondern seinem Herrn die Beendigung des Krieges zu überlassen, entsprechen dem Berichte Plutarch's. Auch die Worte:

Cæsar and Antony have ever won,
More in their officer than person —

weisen auf eine ähnliche Bemerkung, die Plutarch bei anderer Gelegenheit macht.

2. Scene. Anton ist im Begriff, mit Octavia von Rom nach Athen abzureisen. — Die scherzhaften Bemerkungen, die Enobarbus und Agrippa wechseln, um die Parteilosigkeit und Gutmüthigkeit des Lepidus zu schildern, und die eingestreuten *à parts* dieser beiden Generale geben der Scene einen humoristischen Anstrich und tragen wesentlich zur Belebung des Ganzen bei.

Antonius und Octavia nehmen Abschied von Cæsar und Lepidus, um sich nach Athen zu begeben. Wie Plutarch berichtet, geschah die Abreise erst zwei Jahre nach ihrer Vermählung, während hier nach den Reden Cæsar's erst ganz kurze Zeit seit der Vereinigung des Paares verstrichen sein kann. Aus Cæsar's ernsten Worten spricht Mißtrauen gegen Anton, und trotz dessen gegentheiligen Versicherungen theilen wir seine Befürchtungen für das Glück der Schwester.

3. Scene. Ebenso wenig wie die vorige giebt diese Scene, die uns wieder nach Aegypten zu Cleopatra führt, dem Dichter Anlaß, auf Plutarch zurückzugreifen.

Die Königin läßt sich von dem Boten, der ihr die Nachricht von der Vermählung des Antonius gebracht hatte, das Aeußere der Octavia beschreiben. Der Bote, durch seine trüben Erfahrungen gewitzigt — er war in der ersten zornigen Aufwallung von der Königin sogar geschlagen worden — schildert Anton's Gattin in einer für Cleopatra sehr schmeichelhaften Weise.

4. und 5. Scene. Da Shakespeare in diesen beiden Scenen von Plutarch bedeutend abweicht, müssen wir etwas genauer auf ihren Inhalt eingehn.

In Athen nimmt Octavia von ihrem Manne Abschied, um nach Italien zu reisen und durch ihre persönliche Vermittelung den drohenden Krieg zwischen Antonius und Cæsar zu verhindern. Anton giebt als Grund seiner Erbitterung an, daß Octavian, ohne ihn zu fragen, neuen Krieg gegen Pompeius unternommen, sein (des Octavius) Testament öffentlich verlesen und ihn auf alle Weise in Rom beim Volke mißliebig zu machen versucht hat. Octavia beschwört Antonius, nicht Alles zu glauben, was das Gerücht ihm zutrage; sie beklagt ihr trauriges Schicksal, das sie zwischen Gatten und Bruder

stellt. Um einen letzten Versuch der Einigung zu machen, will sie nach Rom. Antonius verspricht sich von ihrem Schritte keinen Erfolg, giebt aber seine Einwilligung und bittet sie, ihre Reise in Bezug auf Gefolge und Aufwand ganz nach ihrem Belieben einzurichten.

An den Abschied der Octavia schließt sich unmittelbar ein kurzes Gespräch zwischen Enobarbus und Eros, das weitere Aufklärung über die Ursachen des Streites der beiden Triumvirn bringt. Cæsar hat mit Lepidus zusammen Pompeius besiegt und getödtet, dann aber auf Scheingründe hin Lepidus seines Amtes entsetzt und verhaftet.

So in größter Kürze (in nur 68 Versen) schildert Shakespeare die Veranlassung zum Kriege zwischen den beiden Weltherrschern.

Vergleichen wir hiermit die Plutarchische Darstellungen, so ergeben sich bedeutende Abweichungen.

Nach der Rückkehr aus dem von Shakespeare nicht erwähnten Feldzuge gegen Antiochus von Commagena bricht der Streit aus. Es heißt bei Plutarch:

> *Antonius grew to be marvellously offended with Cæsar upon certaine reportes that were brought unto him* (984, 28).

Worin diese Berichte bestanden, ist mit keinem Worte gesagt. Antonius segelt mit 300 Schiffen nach Italien und ankert im Hafen von Tarent. Seine Gattin Octavia begleitet ihn und reist ihrem Bruder, der mit einem Landheere anrückt, entgegen. Es gelingt ihr, eine Versöhnung herbeizuführen. Cæsar geht nach Sicilien gegen Pompeius, Antonius läßt Octavia mit seinen Kindern in Italien, er selbst eilt nach Syrien, wohin auf seinen Befehl Cleopatra gebracht wird. Zum Kriege mit Cæsar kommt es erst sechs Jahre später.

Die Gründe, die nach Shakespeare Antonius zur Rüstung gegen Cæsar veranlassen, finden sich bei Plutarch nicht oder doch in anderer Form. Der Krieg gegen Pompeius scheint nach Plutarch 984, 46 – 51 mit Anton's Einwilligung unternommen zu sein, da er seinem Schwager zu dieser Expedition noch 120 Schiffe leiht.

Das öffentliche Verlesen von Octavian's Testament, das als Beleidigung von Antonius aufgefaßt wird, beruht, wie man wohl annehmen darf, auf einer Verwechslung Shakespeare's. Nach Plutarch 996, 9 – 14 verhält sich die Sache gerade umgekehrt. Cæsar hat sich das bei den Vestalinnen in Rom deponierte Testament Anton's widerrechtlich angeeignet und liest Stellen daraus, die Antonius in den Augen der Römer bloßstellen sollen, dem Volke vor. — Die Worte, in denen

Octavia ihre unglückselige Stellung zwischen Gatten und Bruder beklagt, erinnern an Plutarch 984, 35—41, wo Octavia gegenüber Cæsar's Freunden Mæcenas und Agrippa die gleichen Gedanken ausspricht. Auch an eine Stelle in der Rede der Volumnia an Coriolan (Plutarch 254, 35—40) finden sich Anklänge.

Die in der 5. Scene berichtete Absetzung des Lepidus, sowie der Tod des Pompeius sind bei Plutarch nur ganz gelegentlich und viel kürzer bei der Aufzählung der Anklagepunkte erwähnt.

Shakespeare hat, wie es scheint, die fünfte Scene nur deshalb noch hinzugefügt, um das Zerwürfniß, das durch die wenigen Worte Anton's (III, 4, 3—10) nicht genügend begründet war, erklärlicher zu machen. Andererseits durfte er auch wieder nicht zu ausführlich werden, da der Zuschauer den Eindruck erhalten soll, daß dem Anton nur sehr wenig an seiner Gattin und dem Bündniß mit Cæsar liege. Denn Anton sagt offen zu Octavia, wenn es zum Streite komme, solle sie die Partei desjenigen ergreifen, auf dessen Seite sie das größere Recht erblicke, ist aber mit keinem Worte bemüht, ihr seine Sache als die allein gerechte hinzustellen. Seine Reise zu Cleopatra, die er sofort nach dem Aufbruche der Gattin angetreten haben muß, beweist am besten, wie gleichgültig ihm Octavia's Vermittlung und Cæsar's Zorn war. Auch dies Verhalten Anton's, wie auch die Rückkehr nach Aegypten, entspricht, wie wir gesehen haben, nicht dem Berichte Plutarch's. Shakespeare drängt schnell zur Entscheidung. Er folgt nicht sklavisch der Historie, sie dient ihm nur als Hintergrund für die Zeichnung der beiden Charaktere, die die Träger seines Dramas sind. Ueberall bemerkt man, wie kärglich die historischen Scenen bedacht sind, wenn man sie vergleicht mit den liebevoll bis ins kleinste Detail ausgearbeiteten Auftritten, die sich auf den Liebesbund Anton's und Cleopatra's beziehen. Shakespeare's Stück ist demnach kein historisches Drama im strengen Sinne; denn nicht die geschichtlichen Ereignisse bilden das Wesentliche der Handlung, sie geben nur den Rahmen für das herrliche Bild des «Paares, wie noch die Welt kein zweites sah.»

Ehe wir zur 6. Scene übergehn, möchten wir auf eine kleine Unwahrscheinlichkeit hinweisen, die sich Shakespeare zu Schulden kommen ließ, da er gezwungen war, so viele Dinge, die sich historisch in sechs Jahren zutrugen, in wenigen Monaten geschehen zu lassen. In derselben Zeit nämlich, in der Octavia von Athen nach Rom reist, ist Anton nach Aegypten gekommen, hat sich mit Cleopatra wieder vereinigt und alle die Anordnungen getroffen (III, 6, 1—19.

67—76), die nach Cæsar's Worten vor und bei der Ankunft der Octavia in Rom schon allgemein bekannt sind (III, 6, 22). Wenn auch Octavius die Schnelligkeit seines Nachrichtendienstes hervorhebt (III, 6, 64: *his affairs come to me on the wind*), so genügt doch dieser Umstand noch nicht, um die Schwierigkeit zu heben.

6. Scene. Einige Stellen aus Plutarch sind von Shakespeare verwerthet, doch nur in der Wiedergabe des Inhalts eines Briefes an Cæsar aus Alexandrien. Die Angaben über die Ländervertheilung unter Cleopatra und ihre Kinder (1—19), der Uebermuth der Cleopatra, die in der Tracht der Göttin Isis auf offenem Markte Audienz ertheilt, die dem Volk übermittelten Anklagen des Antonius gegen Caesar und dessen Antwort darauf, kurz, die vorwiegend epischen Stellen dieser Scene sind zum Theil in fast wörtlicher Uebereinstimmung dem Plutarch entlehnt.

Die Ankunft der Octavia, die von Anton's Rückkehr zu Cleopatra noch nichts weiß, giebt Cæsar neue Gelegenheit, seinem Hasse gegen den Nebenbuhler Worte zu verleihen. Die spärlichen Bemerkungen der Octavia erinnern an Plutarch's Bericht über die Zusammenkunft in der Nähe von Tarent, nur daß sie dort zur Versöhnung führen, während sie hier nur als Klagen der zwischen Bruder- und Gattenliebe Schwankenden gedacht sind.

Die Aufzählung der mit Antonius verbündeten Könige des Ostens finden wir auch in Shakespeare's Quelle, nur wird aus *Manchus, king of Arabia: Malchus* und statt *Polemon, king of Pont* wird nur *king of Pont* gesetzt, dann aber später *Polemon* irrthümlich als *king of Mede* angeführt.

7. Scene. Die ausführlichen Schilderungen der zum Theil recht interessanten Vorgänge, die zum Ausbruche des Krieges führen, sind von Shakespeare für sein Drama nicht benutzt worden. Er führt uns in der nächsten Scene sofort in das Lager des Antonius bei Actium, während bei Plutarch zwischen der Kriegserklärung und der Schlacht noch ein ganzes Jahr liegt, das Anton im Liebesrausche unter herrlichen Festen auf der Insel Samos und in Athen verbringt, statt den noch nicht gerüsteten Cæsar anzugreifen.

Trotzdem die siebente Scene fast durchaus aus der Verwerthung von Reminiscenzen aus Plutarch entsteht, ist sie doch ganz und gar von Shakespeare's Geist erfüllt. In geschickter Auswahl hat der Dichter kleine Züge, die er in der Biographie vorfand, zu einer Scene voll dramatischen Lebens verarbeitet, die trefflich die im Lager vor der Schlacht herrschende Stimmung wiedergiebt.

Plutarch berichtet, daß auf Veranlassung des Enobarbus Anton vor Beginn des Krieges Cleopatra nach Aegypten habe zurückschicken wollen. Aber die Königin habe gefürchtet, daß Anton in ihrer Abwesenheit sich möglicher Weise wieder mit Octavia und Cæsar versöhnen würde. Deshalb habe der von ihr bestochene Canidius den Feldherrn überredet, die Königin aus Rücksicht für die in Heer und Flotte dienenden Aegypter bei sich zu lassen. In dem Gespräche zwischen Cleopatra und Enobarbus finden wir die Spuren dieser Bemerkung, wenn auch in ganz veränderter Form.

Auch Plutarch berichtet von der überraschend schnellen Ueberfahrt der Flotte über das ionische Meer und der Einnahme von Toryne. Andrerseits aber hat Shakespeare die gefährliche Lage, in die Anton durch diese unerwartete Ankunft des Gegners geräth, und die Kriegslist, durch welche Cæsar getäuscht wird, nicht erwähnt. Es liegt ihm hauptsächlich daran, das unbesonnene Verhalten des Antonius zu beleuchten, der auf Cleopatra's Betreiben gegen seinen Vortheil zur See kämpfen will. Er deutet das Unkluge dieses Planes dreimal, durch die Worte des erfahrenen Enobarbus, des Canidius und eines Soldaten, an. Die Gründe, die diese drei, die Stimmung des Heeres wiedergebenden, Personen für ihre Meinung anführen, sind dem Plutarch entnommen. Von der Ansicht des Biographen,[1]) daß Cleopatra nur deshalb zum Seegefechte gerathen habe, um so auf die leichteste Weise fliehen zu können, hat Shakespeare nichts. Der Wunsch der Cleopatra, auf dem Meere zu kämpfen, erklärt sich, meiner Meinung nach, auf die natürlichste Weise, ohne daß man im Geringsten an irgend welche verrätherische Absicht zu denken braucht. Wenn Antonius, wie ihm sein General Canidius rieth,[2]) sich mit seinem Landheere nach Macedonien zurückgezogen und dort eine Entscheidung herbeigeführt hätte, so war Cleopatra's Reich allen Angriffen Cæsar's offen, denn ihre Flotte allein hätte der Uebermacht nicht Stand halten können. Es war also ihre und ihres Landes Sicherheit, die ihr gebot, Antonius zu einer Seeschlacht zu bestimmen. Hierzu kam noch der persönliche Grund einer Trennung von dem Geliebten, die nöthig war, falls sie nicht ihre Unterthanen in der

---

[1]) *998, 38—41. Cleopatra forced him to put all to the hazard of a battle by sea: considering with herselfe, how she might flie and provide for her safetie, not to helpe him to win the victorie, but to flie more easily after the battle lost.*

[2]) Nach Plutarch 998, 29—31 spricht Canidius jetzt wieder gegen Cleopatra, von der er sich vorher hatte bestechen lassen. (995, 15—22.)

Gefahr sich selbst überlassen und ihre Treue auf eine harte Probe hätte stellen wollen.

Die ausführliche Schilderung der Schlacht bei Actium durch Plutarch ist von Shakespeare nur wenig benutzt. In drei ganz kurzen Scenen (6, 4 und 37 V.) ist die unheilvolle Katastrophe mit ihren nächsten Folgen dargestellt.

8. Scene. Cæsar befiehlt seinem Feldherrn Taurus, sich zu Lande in kein Gefecht einzulassen, bis die Seeschlacht entschieden sei.

9. Scene. Antonius stellt seine Truppen unter Canidius denen Cæsar's gegenüber, so daß sein Heer das Meer übersehen kann und Zeuge des Seekampfes wird.

10. Scene. Enobarbus sieht, wie mitten im Gefechte, als die Verhältnisse auf beiden Seiten noch vollkommen gleich sind, die Antoniade, das ägyptische Admiralschiff, auf dem sich Cleopatra befindet, und mit ihr die übrigen sechzig Schiffe plötzlich die Flucht ergreifen. Scarus stürzt herein und berichtet in den derbsten, zugleich aber auch ungemein anschaulicheu Ausdrücken, daß Antonius «die Schwingen spreitend wie ein brünstiger Enterich» seiner Cleopatra nachgeflogen sei und durch diese schmachvolle Flucht die Niederlage seiner Flotte verursacht habe. Canidius, der Führer des Landheeres, geht zu Cæsar über, während Enobarbus, obgleich seine Treue schon wankt, doch noch dem *wounded chance of Antony* zu folgen beschließt.

Shakespeare hat in diesen kurzen Scenen sich als Meister in der Beschränkung erwiesen. Da sein Hauptinteresse der Entwickelung und Darstellung der beiden großen Charaktere des Stückes zugewandt ist, so werden wir nur auf die kürzeste Weise über den Verlauf des historischen Ereignisses orientiert, das den Sturz des Helden herbeiführt.

Bei Plutarch dagegen nimmt die Beschreibung der Schlacht bei Actium einen bedeutenden Raum ein. Es ist natürlich, daß wir dort die von Shakespeare wiedergegebenen Thatsachen unter vielen andern ebenfalls vorfinden, wenn auch mit nicht unwesentlichen Abweichungen.

Enobarbus nimmt bei Plutarch nicht mehr an der Schlacht Theil, sondern ist schon vorher zu Cæsar übergegangen. Die Flucht der Cleopatra entspricht Plutarch's Bericht. Obgleich der Biograph zugiebt (was wir bei Shakespeare nicht finden), daß Anton, der sich durch geschickte Manöver Cæsar's aus der Bucht herauslocken ließ, das Uebergewicht seiner vorzüglichen Stellung ver-

loren hatte und seine großen, schwer beweglichen Schiffe nicht recht gegen die leichten Cæsar's verwenden konnte, so betont er doch andererseits (ebenso wie Shakespeare), daß der Vortheil auf beiden Seiten gleich war,[1]) als die ägyptischen Schiffe davon segelten. Der Dichter versucht aber keineswegs, was er doch leicht hätte thun können, die Flucht der Cleopatra irgendwie entschuldbar zu machen, er stellt sie aber auch nicht, wie Plutarch es versucht, als offenen Verrath gegen Antonius hin.

Die Stelle, in der Plutarch schildert, wie Anton dem Schiffe der Cleopatra folgt, ist eine der interessantesten. Sie hat, wie diese Scene (III, 10, 19—24) und die Anklänge in der folgenden (III, 11, 51—54, 56—60, 65—68 zum Theil auch 7—21) beweisen, Shakespeare's Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen. Sie lautet:

> *There Antonius shewed plainly, that he had not onely lost the courage and hart of an Emperor, but also of a valiant man, and that he was not his owne man: (proving that true which an old man spake in myrth, that the soule of a lover lived in another body, and not in his owne) he was so caried away with the vaine love of this woman, as if he had beene glued unto her, and that she could not have removed without moving of him also. For when he saw Cleopatraes shippe under saile, he forgot, forsook, and betrayed them that fought for him, and imbarked upon a galley with five bankes of owers, to follow her, that was already begun to overthrow him, and would be in the end his utter destruction.*

Shakespeare läßt den Canidius mit dem Landheere unmittelbar nach der Seeschlacht zu Cæsar übergehn; nach Plutarch bleibt das Heer noch 7 Tage zusammen (1001, 2—4). Die Boten, die Anton von der Flucht aus an Canidius mit dem Befehle, sich über Macedonien nach Asien zurückzuziehen, gesandt hat, erreichen ihn nicht (1000, 33). In seiner Rathlosigkeit verläßt der Feldherr die ihm anvertrauten Truppen, um sich zu Antonius (wie 1002, 21 beweist), nicht — wie bei Shakespeare — zu Cæsar zu begeben. Jetzt erst unterwerfen sich die Führerlosen dem Feinde.

11. Scene. Auch hier gestaltet der Dichter die geschichtlichen Ereignisse frei um, indem er uns sofort nach Alexandrien führt, wo

---

[1]) *When vantage like a pair of twins appear'd,*
Both as the same, or rather ours the elder —
III, 10, 12. 13.

und bei Plutarch 999, 52: *Howbeit the battell was yet of even hand, and the victorie doubtfull, being indifferent to both.*

Anton gebrochen, voller Scham über seine Flucht, zum ersten Mal wieder mit Cleopatra zusammentrifft.

Nach Plutarch wird Anton vom Schiffe der Königin aufgenommen geht aber nicht zu ihr, sondern bleibt schweigend, in tiefen Gedanken, den Kopf in die Hände gestützt, allein im Vordertheile der Galeere. Erst nach drei Tagen, auf der Höhe von Tænarus, gelingt es der Vermittelung der Frauen Cleopatra's, eine Unterredung und Versöhnung zu Stande zu bringen. Nun erst erfährt Anton die Niederlage seiner Flotte, er sendet an Canidius den Befehl, mit dem Landheere nach Asien zurückzukehren. Er selbst geht nach Afrika. Vorher findet die auch bei Shakespeare erwähnte Vertheilung seiner Schätze unter die Freunde statt. Anton kommt in Lybien an, schickt Cleopatra voraus nach Aegypten, während er allein mit zwei Philosophen, dem Griechen Aristocrates und dem Römer Lucilius, in Paraetonium zurückbleibt. Der Abfall des Gouverneurs von Lybien, der mit seinem Heere zu Cæsar übergeht, veranlaßt Antonius, sich nach Alexandrien zu begeben. Dort baut er sich in der Nähe der Insel Pharos mitten im Meere ein Haus und lebt in menschenfeindlicher Stimmung vollkommen als Einsiedler. Noch immer glaubt Anton, sein Landheer sei völlig unversehrt; jetzt erst bringt ihm Canidius selbst die Nachricht von dem Verluste desselben. Zugleich erfährt er den Abfall des Judenkönigs Herodes. Da tritt ein vollkommener Umschwung in Anton's Stimmung ein, er sieht, daß Alles verloren ist, und giebt sich nun für die kurze Zeit, die ihm noch beschieden ist, dem alten freudigen Genußleben mit Cleopatra hin.

Wenig nur hat Shakespeare von dieser Erzählung verwerthet. Die Vorgänge selbst sind abweichend geschildert, nur darin, daß auch bei ihm Charmian und Iras die ersten Annäherungsversuche vermitteln, kann man eine kleine Anlehnung erblicken. Auf die Charakteristik des Antonius ist der Bericht Plutarch's nicht ohne Einfluß gewesen. Der rasche Uebergang von tiefster Niedergeschlagenheit zu Freude und Hoffnung, vom heftigsten Zorne zu leichtem Verzeihen findet sich bei Shakespeare ähnlich wie in der Biographie.

Die von Plutarch abweichende Art, wie der Dichter die Versöhnung des Paares herbeiführt, stellt die gewaltige Leidenschaft Anton's für Cleopatra in das hellste Licht. Erst fast wahnsinnig vor Schmerz und Scham, gebrochen an Leib und Seele, dann von Zorn und Verachtung erfüllt gegen die Stifterin seines Unglücks, genügt eine Thräne im Auge der Geliebten, um ihn Alles vergessen zu machen:

Fall not a tear, I say; one of them rates
All that is won and lost: give me a kiss;
Even this repays me.

12. Scene. Die Gesandtschaft des Euphronius, des Lehrers der Kinder des Antonius, an Cæsar, die Bitten der Besiegten und die Antwort des Siegers weisen auf Plutarch zurück. Shakespeare hat den Schauplatz der Scene nach Aegypten verlegt, während nach Plutarch Cæsar zu jener Zeit noch in Asien war und erst im folgenden Jahre, nachdem er den Winter in Rom zugebracht hatte, in Aegypten einrückte. — Die Sendung des Thyreus, der Cleopatra zur Untreue gegen Antonius verleiten soll, ist auch bei Plutarch erwähnt, Shakespeare aber hat diese Thatsache in feiner Weise dazu benutzt, um das doppelzüngige Wesen Cæsar's, dem alle Mittel im Kampfe gegen seinen ritterlichen Gegner recht sind, zu beleuchten.

13. Scene. Die Kritik, die Enobarbus gegenüber der Cleopatra an dem Verhalten Anton's übt, und die das Urtheil des gesunden Menschenverstandes darstellt, dem die Irrungen einer gewaltigen Leidenschaft fremd sind, der Empfang des Euphronius, die Antwort des Antonius, bis auf die von Plutarch erst viel später (1004, 1—3) erwähnte abermalige Herausforderung Cæsar's zum Zweikampf, und die treffenden Bemerkungen des Enobarbus über Anton's Charakter (III, 13; 29—37; 195—200) sind ausschließlich Shakespeare's Eigenthum.

Die bei Plutarch nur kurz berichtete Episode mit Thyreus ist von Shakespeare zu einer meisterhaften Scene ausgearbeitet, die die Charaktere Cleopatra's und Anton's scharf gegenüberstellt.

Die Erwähnung des Geburtstages der Cleopatra (III, 13; 185) ist eine Reminiscenz aus Plutarch.

In den Schlußversen (200—201) spricht Enobarbus seine Absicht aus, zu Cæsar überzugehn, die er nun auch wirklich bald darauf (IV, Scene 5) ausführt. Nach Plutarch fand dieser Abfall schon vor der Schlacht bei Actium statt.

IV. Akt. 1. Scene. Nur die Abweisung der Herausforderung zum Zweikampfe, wo Shakespeare zum Theil dieselben Worte beibehalten hat, erinnert an Plutarch, während die schlauen Dispositionen, die Octavius trifft, um Anton zu besiegen und womöglich zu fangen, von Shakespeare erfunden sind, um den Kontrast zwischen der Handlungsweise der beiden Gegner deutlich zu machen.

2. Scene. Die Stimmung des Antonius vor dem Kampfe lernen wir in der folgenden Scene kennen. Er nimmt von seinen Getreuen

Abschied. Trübe Ahnungen erfüllen sein Herz; doch als er sieht, daß er durch seine wehmüthigen Worte die Seinen entmuthigt, rafft er sich auf und heuchelt eine Siegeszuversicht, die er thatsächlich nicht fühlt. Er durchschwärmt mit seinen Soldaten die Nacht beim Mahle und sucht die Sorgen im Wein zu ertränken.

Auch Plutarch berichtet in ähnlicher Weise. Shakespeare hat aber, trotzdem er sich ziemlich eng an sein Vorbild anlehnt, aus der kurzen Bemerkung (7 Zeilen) eine dramatisch höchst wirksame Scene geschaffen, die in deutlichem Gegensatze zur vorangehenden steht und unser Mitleid und Interesse dem uns menschlich viel näher stehenden Anton zuwendet.

3. Scene. Das üble Vorzeichen von der plötzlich in der Luft ertönenden Musik findet sich auch bei Plutarch; nur in der Auslegung weicht Shakespeare ein wenig von der Quelle ab. Nach Plutarch stellt sie den Auszug des Bacchus, nach Shakespeare[1]) den des Gottes Hercules dar, der seinen Schützling Antonius verläßt.

4. Scene. Diese von Shakespeare frei erfundene Scene ist geschickt eingeflochten, um die Sympathie für Antonius noch zu erhöhen. Voll freudigen Muthes legt er die Rüstung an, wobei ihm Cleopatra Knappendienste leistet. Der alte Heldenmuth ist wieder erwacht, eine prächtige Kriegergestalt, *a man of steel,* in Schönheit und Kraft steht er vor uns; aber auch wir ahnen, wie Cleopatra daß diese glänzende Erscheinung dem Untergange entgegengeht.

5. Scene. Freudig und voller Siegeszuversicht begrüßen die Soldaten den geliebten Führer. Da wird ihm die Nachricht gebracht, daß ihn sein General Enobarbus, den er besonders hoch und werth hält, verlassen hat und zu Cæsar übergegangen ist. Zuerst will er nicht an den Verrath des Freundes glauben; dann aber, voll wehmüthigen Schmerzes, verzeiht er ihm und giebt den Befehl, dem Treulosen seine Schätze und Kostbarkeiten nachzusenden. Seine Großmuth, seine edle Fassung bei dem Streiche, der ihn doch auf's Tiefste verwundet, verdient unsere Bewunderung. Auch Plutarch erwähnt den Verrath des Enobarbus und die Nachsendung seiner Schätze, allerdings schon vor der Schlacht bei Actium. Die ganz nebensächlich behandelte Bemerkung des Biographen wird von Shakespeare auf's Feinste ausgeführt und an die Stelle gesetzt, wo sie dramatisch am wirksamsten ist.

---

[1]) *'Tis the god Hercules, whom Antony loved,*
Now leaves him.

6. Scene. Cæsar giebt die letzten Anordnungen vor der Schlacht. Enobarbus empfindet schon Reue über seinen Verrath an Antonius, die sich zu höchstem Schmerze steigert, als er die Großmuth seines früheren Herrn erfährt.

An die Quelle erinnern nur die Worte über den Abfall des Alexas von Antonius, den Cæsar mit dem Tode des Verräthers lohnt.

7. Scene. Die wenigen Zeilen, die uns den Sieg des Antonius über die Truppen seines Gegners verkünden, haben bei Plutarch nichts Entsprechendes. Die Schlacht selbst, die sich bei Shakespeare als offene Feldschlacht darstellt, wird vom Biographen nur als Ausfall aus der belagerten Stadt bezeichnet.

8. Scene. Der Inhalt dieser Scene gründet sich auf Plutarch's Worte:

> *Then he came again to the pallace, greatly boasting of his victorie, and sweetly kissed Cleopatra, armed as he was, when he came from the fight, recommending one of his men of armes unto her, that had valiantly fought in this skirmish. Cleopatra, to reward his manliness, gave him an armour and head piece of clean gold* (1003, 50—53).

Shakespeare nennt den Soldaten, der sich durch seine Tapferkeit ausgezeichnet hat, Scarus, ein Name, den wir bei Plutarch nicht finden, und weicht insofern ab, als Antonius zwar voller Siegesfreude und Hoffnung, nicht aber sich übermäßig rühmend und mit seinem Siege prahlend dargestellt wird. Davon, daß der Soldat trotz des reichen Geschenkes noch am selben Tage zu Cæsar übergeht, wie Plutarch berichtet, hat Shakespeare nichts.

9. Scene. Der Tod des Enobarbus, dem vor Schmerz über seinen Verrath an dem gütigen Herrn das Herz bricht, entspricht, so wie ihn Shakespeare darstellt, nicht der Quelle. Plutarch erzählt, daß Enobarbus, schon an einem Fieber erkrankt, zu Cæsar vor der Schlacht bei Actium übergeht und bald darauf stirbt,

> *as though he gave him* [Antony] *to understand that he repented his open treason* (998, 25).

10. und 11. Scene. Die wenigen Worte dieser kleinen Scenen verkünden uns die bevorstehende Seeschlacht. In den Thatsachen finden wir genaue Uebereinstimmung mit Plutarch, wie überhaupt von hier an Shakespeare alle Ereignisse, bis auf einige Kleinigkeiten, sich so abspielen läßt, wie der Biograph sie berichtet.

12. Scene. Doch schon die nächste Scene zeigt uns, wie selbständig der Dichter trotzdem gearbeitet hat. Die Dinge, die uns bei

Plutarch unwahrscheinlich und bisweilen fast unbegreiflich erscheinen, werden bei Shakespeare verständlich durch die meisterhafte Zeichnung der Charaktere, die des Dichters eigenstes Werk ist.

Die Flotte, zu deren Bemannung Anton seine letzten Truppen verwendet hat, geht zu Cæsar über. Dadurch ist Antonius' Schicksal besiegelt, er muß fliehen. Wie bei Plutarch, so glaubt er sich auch im Drama von Cleopatra verrathen und bricht in die schrecklichste Wuth aus. Hat nun dieser Verrath wirklich stattgefunden? In der Quelle findet sich nichts, was zu einer Bejahung dieser Frage berechtigt. Es heißt dort: Als Anton sich von seiner Flotte verlassen und sein Landheer vernichtet sah, floh er in die Stadt, indem er ausrief, daß Cleopatra ihn verrathen habe. Auch bei Shakespeare spricht Antonius nur den Verdacht aus; nichts deutet darauf hin, daß derselbe in der That begründet war. Darin, daß Cleopatra schweigend abgeht, als Anton ihr seine maßlosen Anklagen entgegenschleudert, kann man, wie manche Interpreten thun, doch noch keinen Beweis ihrer Schuld finden. Sie kennt die Heftigkeit des Geliebten, sie weiß, daß sie augenblicklich die Macht über ihn verloren hat, und muß seine Gewaltthätigkeit fürchten. Sie schiebt daher ihre Rechtfertigung auf eine gelegenere Zeit auf.[1])

13. Scene. Die nächste Scene zeigt, wohin die Furcht vor seinem wilden Zorn sie treibt. Sie, die sonst immer Rath weiß, hat den Kopf vollständig verloren und sucht Zuflucht bei ihren Dienerinnen. Charmian giebt ihr den verhängnißvollen Rath, in das feste Grabmal, das sie sich hatte bauen lassen, zu fliehen und dem Antonius die Botschaft von ihrem Tode zu senden. Hier weicht Shakespeare in feiner Weise von der Quelle ab. Die falsche Nachricht, die den Tod des Helden herbeiführt, ist nicht, wie bei Plutarch, von der Geliebten erfunden, nur in einem Augenblicke der Rathlosigkeit heißt sie das gut, was ihr von der Freundin als einziges Rettungsmittel geboten wird.

14. Scene. Die Vorgänge dieser Scene: der Empfang der Botschaft vom Tode der Cleopatra; der Entschluß Anton's, ihr zu folgen, der Selbstmord des Eros, der es nicht über sich gewinnen kann, den Befehl seines Herrn auszuführen; die tödtliche Verwundung, die sich

[1]) Das bei Shakespeare (IV, 12, 3—4.) erwähnte böse Omen: *Swallows have built in Cleopatra's sails their nests,* ist mit einem ähnlichen zu vergleichen, das Plutarch vor der Schlacht bei Actium erzählt: *Swallowes had bred under the poop of her ship, and there came others after them that drave away the first and plucked down their nests* (997, 24, 25).

Anton dann selbst beibringt; die verspätete Ankunft des Diomedes, der dem Verwundeten meldet, daß Cleopatra lebt, und schließlich der Aufbruch zum Grabmal — alle finden sie sich auch bei Plutarch. Aber die Uebereinstimmung besteht eben nur im Thatsächlichen; die Art und Weise, wie uns die Ereignisse vor Augen geführt werden, ist grundverschieden. Bei Plutarch der einfache, schlichte Bericht, ohne jede Ausschmückung, bei Shakespeare dagegen eine lebensvolle, unendlich rührende Scene. Die hochpoetischen Klagen Anton's, die tiefergreifende Episode mit Eros und dann des Gewaltigen schreckliches Ende — Alles das, ein Muster genialer Dramatisierung, verräth des Dichters Meisterhand.

Bemerkenswerth und für seine Auffassung der Cleopatra charakteristisch ist die Ausführung, die der Dichter der etwas dunklen Stelle (Plutarch 1004, 48) giebt:

> *Until at last there came a secretarie unto him, called Diomedes, who was commanded to bring him into the tombe or monument, where Cleopatra was.*

Ein Blick auf die entsprechende Stelle (IV, 14, 115—127), wo Shakespeare die Sendung des Boten begründet und zugleich das Schweigen der Königin auf die Anklagen des Antonius in der 12. Scene rechtfertigt, zeigt auf's Deutlichste, wie geschickt Shakespeare die halbe Andeutung Plutarch's benutzt hat, um sowohl die Ereignisse klarer darzustellen, als auch Sympathie für seine Heldin zu erwecken. Denn beim Dichter läßt ein prophetisch Ahnen (*a prophesying fear*), wie es nur Liebenden eigen ist, die Königin die Wirkung der falschen Nachricht auf Anton voraussehen; sie schickt in ihrer Angst sofort den Diomedes, der leider zu spät kommt, um durch den Bericht der Wahrheit das Leben des Helden zu retten.

15. Scene. Ebenso wie bei Plutarch wird der schwer verwundete Antonius zum Grabmal der Cleopatra getragen. *Notwithstanding,* sagt der Biograph, *Cleopatra would not open the gates.* Auch bei Shakespeare wird der sterbende Held von Cleopatra und ihren Frauen hinaufgezogen; aber der Beweggrund zu dieser Handlungsweise, der bei Plutarch gar nicht erwähnt ist, und den man nach der Fassung der Stelle in weibischer Furcht zu suchen berechtigt ist, wird bei Shakespeare angegeben und läßt ganz im Gegentheil Cleopatra als Heldin erscheinen. Den Tod fürchtet sie nicht, nur die Gefangenschaft, die sie hindern könnte, ihn zu suchen. Es geht klar aus Shakespeare's Worten hervor, daß die Königin schon jetzt entschlossen ist, selbst Hand an sich zu legen. Damit ihr nicht die

Möglichkeit hierzu geraubt wird, verschließt sie dem Geliebten die Thore.

Der Hinweis auf Proculeius als den Einzigen, dem Cleopatra von Cæsar's Volk trauen solle, sowie die schönen, hoheitsvollen Worte, mit denen Anton sein Leben anshaucht, finden bei Plutarch eine entsprechende Stelle. Die prachtvollen Verse dagegen, in denen der Schmerz und die glühende Leidenschaft Cleopatra's zu tief ergreifendem Ausdrucke gelangen, verrathen in keiner Weise eine Benutzung der Quelle.

V. Akt. 1. Scene. Cæsar's Lager vor Alexandrien ist der Schauplatz dieser Scene, die in weiterer Ausführung das wiedergiebt, was Plutarch in nur zehn Zeilen (1005, 29—39) berichtet: die Ankunft des Ueberläufers Dercetas (auf die der Zuschauer schon durch IV, 14, 111—113 vorbereitet ist), der das mit dem Blute Anton's befleckte Schwert Cæsar übergiebt; die Klage des Siegers, der nun, nachdem er sein Ziel erreicht hat, ähnlich wie Bolingbroke an der Bahre Richard's des Zweiten, die Bedeutung des Unterlegenen hervorhebt und sein tragisches Ende beweint; schließlich die Sendung des Proculeius, der mit den weitgehendsten Versprechungen Cleopatra trösten und vom Selbstmord abhalten soll.

Durch die ehrenden Worte seiner Feinde gießt Shakespeare einen verklärenden Schein auf das Leben und den Charakter seines Helden und verstärkt das Mitleid, das durch seinen traurigen Tod erweckt ist. Aus dieser Absicht erklärt sich die sorgfältige und eingehende Bearbeitung, die Shakespeare den wenigen Worten der Quelle hat zu Theil werden lassen.

2. Scene. Auch in der großen Schlußscene folgt der Dichter den Angaben der Vorlage; dennoch ist das Bild, das wir von den Vorgängen auf der Bühne erhalten, ein ganz anderes wie beim Biographen. Shakespeare hat einige bei Plutarch kaum angedeutete Züge kräftig herausgearbeitet, während er andererseits Vieles, was der Bericht betont, kaum oder gar nicht verwendet. Der Hauptunterschied liegt in der Charakteristik der Cleopatra, die Shakespeare weit edler gestaltet als Plutarch.

Da in diesem Abschnitt nur das Scenarium mit dem Verlauf der Erzählung verglichen wird, so darf man aus den zahlreichen Uebereinstimmungen, die wir konstatieren müssen, noch keineswegs auf eine allzu große Aehnlichkeit der beiden Werke schließen. Denn gerade hier, wo sich die Ereignisse im Wesentlichen entsprechen, entfernt sich der Dichter am meisten vom Biographen, der einfach

erzählt, während er «das Grabmal seiner Heldin mit allen Schätzen der Poesie schmückt und ihr Ende zur ergreifendsten Todtenfeier gestaltet» (Heyse).

Nachdem Cleopatra den Entschluß gefaßt hat, zu sterben, hat der wilde Schmerz einer edlen Fassung Platz gemacht, die sie auch in der Unterredung mit Proculeius bewahrt. Erst als sie durch die List des Gallus gefangen genommen und ihr Versuch, sich zu erstechen, verhindert wird (wie auch Plutarch berichtet), gelangt ihr machtloser Zorn zu leidenschaftlichem Ausdruck. Sie will lieber den schrecklichsten Tod sterben, als «des schmähenden Roms jubelndem Pöbel zur Schau stehn».

Dem Dolabella wird die Bewachung der Königin anvertraut, bei Plutarch dem Epaphroditus. Für die schöne Stelle (V, 2, 70—100), in der sich noch einmal die Liebe und Bewunderung Cleopatra's für Mark Anton in herrlichen Versen ausspricht, finden wir bei Plutarch keine Grundlage.

Die Zusammenkunft mit Cæsar zeigt neben Anklängen an die Quelle doch auch mannigfache Unterschiede. Von der Würde und Anmuth, die Cleopatra in der Begegnung mit dem Sieger bewahrt, ist bei Plutarch nichts zu finden. Shakespeare hat den Charakter gehoben und deshalb Alles fortgelassen, was die Quelle Häßliches über die Königin berichtet. Hier wie dort überlistet die schlaue Aegypterin den Römer und wiegt ihn in Sicherheit, damit er nichts von den Absichten gegen ihr Leben ahne. Während aber bei Plutarch Cleopatra zuerst versucht, sich durch schlaue Ausreden rein zu waschen, und erst, als ihr dies mißlingt, und sie keinen Ausweg mehr sieht, sich zum Sterben entschließt, steht bei Shakespeare von Anfang an ihr Wille, dem Geliebten in den Tod zu folgen, fest. Die auch bei Plutarch in gleicher Weise geschilderte Episode mit Seleucus wird nur geschickt von ihr ausgenutzt, um ihr Vorhaben vor Cæsar zu verbergen, so geschickt, daß man, wie v. Friesen in seinen Shakespeare-Studien (Bd. III, 257) wohl auf den Gedanken kommen kann, daß der ganze Verrath des Seleucus nur ein zu diesem Zwecke verabredetes Manöver sei. Allerdings läßt sich für diese Annahme weder aus dem Drama noch aus der Quelle der geringste Beweis anführen. Man braucht ihr auch nicht zu folgen; denn der geistreichen Königin kann man wohl zutrauen, daß sie auch ohne besondere Vorbereitung einen für sie zuerst so peinlichen Zwischenfall in rascher Geistesgegenwart zu ihrem Vortheil zu wenden weiß. Wie bei Plutarch verläßt Octavius Cleopatra in der Meinung, sie getäuscht

zu haben, während er selbst der Getäuschte ist. Cleopatra trifft sofort die Vorbereitungen zum Tode. Dolabella theilt ihr heimlich mit, daß Cæsar sie binnen drei Tagen mit sich in die Gefangenschaft fortführen will. Bei Plutarch giebt diese Schreckensnachricht den Anlaß zur Ausführung des Selbstmordes. Es ist eine kleine, aber für Shakespeare's Auffassung bezeichnende Abweichung, daß die Königin schon vor Empfang dieser Nachricht ihre Dienerin Charmian absendet, um die Mittel zur Vollendung ihres Vorhabens zu beschaffen.

Die wundervolle, von höchster Poesie erfüllte Darstellung des Todes der Königin ist eine der schönsten Perlen unter Shakespeare's Dichtungen. Die Ereignisse folgen zwar in gleicher Weise wie bei Plutarch, und doch giebt es keinen größeren Gegensatz als die Erzählung des Historikers und das lebensvolle, in unerreichbarer Schönheit sich dem bewundernden Auge des Zuschauers aufrollende Bild des Dichters.

Wenn schon der Vergleich des Scenariums mit der Biographie Plutarch's ergab, daß die scheinbar so augenfällige Uebereinstimmung zwischen Quelle und Drama in Wirklichkeit sich auf ein bescheidenes Maß beschränkt, so zeigt die vergleichende Betrachtung der Charaktere in beiden Werken noch weit mehr die Unabhängigkeit und Originalität des Dichters.

Antonius.

Plutarch schildert eigentlich nur den Charakter seines Helden mit einiger Ausführlichkeit und läßt sich selbst dabei Inkonsequenzen zu Schulden kommen. Das Bild des Antonius, wie es im ersten Theile seiner Biographie gezeichnet wird, steht in offenbarem Gegensatze zu dem in den späteren Partien. Vielleicht geht man nicht fehl in der Annahme, daß der Biograph seine Kenntnisse aus verschiedenen Werken geschöpft hat. Er selbst erwähnt zwei: die Kommentarien des Octavius Cæsar (1000, 47) und das Buch des Arztes der Cleopatra, Olympus (1006, 46). Ist er nun im ersten Theile, etwa bis nach der Schlacht bei Actium, der Darstellung Cæsar's gefolgt, wie die feindselige und in der Schärfe der Verurtheilung oft ungerechte Behandlung Anton's vermuthen läßt, und hat er sich dann später von dem wohlwollenden Bericht des Arztes Olympus beeinflussen lassen? Eine Entscheidung hierüber zu fällen, sind wir nicht im Stande; jedenfalls aber steht fest, daß das Charakterbild Anton's bei Plutarch kein einheitliches, streng durchgeführtes ist, und daß Anfangs eine gewisse

Gehässigkeit gegen Anton herrscht, die erst später einer gerechteren Beurtheilung Platz macht.

Der Antonius des Plutarch zeigt eine Mischung von unvereinbaren Eigenschaften, er ist ein Doppelwesen, dessen Existenz höchst zweifelhaft, ja fast unmöglich erscheint. So konnte der Fall eintreten, daß Shakespeare, indem er beide Male seiner Quelle folgte, zwei ganz verschiedene Charaktere schuf, den Antonius in Julius Cæsar und den unsrigen. Blumhof in seiner Ausgabe von Antony and Cleopatra (20) sagt mit Recht: «Unser Antonius ist nicht jener blutdürstige Unterzeichner der Proskriptionen, nicht der verschlagene Schmeichler derer, die er haßt, nicht der verstellungssüchtige Unterhändler mit der Gegenseite, nicht der listige, gewandte Volksredner, der die Menge bearbeitet.» Bei Plutarch finden wir alle diese Züge; wir entdecken aber auch gleichzeitig die ganz entgegengesetzten Charaktereigenschaften, die Shakespeare dem Anton in unserem Drama zuschreibt. Daß dies möglich ist, dient als bester Beweis für die mangelnde Einheitlichkeit und Unwahrscheinlichkeit des Plutarchischen Antonius.

Für alle Eigenschaften, die den Charakter des Antonius in Antony and Cleopatra ausmachen, fand der Dichter bei Plutarch entsprechende Züge, er hütete sich nur die mit ihnen unverträglichen Seiten seines Charakters zu verbinden, die Plutarch ihm im ersten Theile seiner Biographie zuschreibt.

Aus der Jugendzeit Anton's hat Shakespeare nur geringe Reminiscenzen verwendet. Wenn Plutarch über die Ausdrucksweise des Helden sagt (969, 27—30):

> *He used a manner of phrase in his speech, called Asiatike, which caried the best grace and estimation at that time, and was much like to his manners and life: for it was full of ostentation, foolish bravery and vaine ambition,*

so zeigt uns die prunkende, prächtige Sprache Anton's, daß Shakespeare sich dieser Stelle erinnerte, ohne natürlich die bissige Schlußbemerkung zu beachten.

Ueber das Aeußere Anton's finden wir bei Plutarch (970, 13):

> *He had a noble presence, and shewed a countenance of one of a noble house: he had a goodly thicke beard, a broad forehead, crooke nosed, and there appeared such a manly looke in his countenance, as is commonly seene in Hercules pictures, stamped or graven in mettall.*

Das Bild, welches wir bei Shakespeare von der Gestalt des Helden gewinnen, entspricht dem Plutarchischen. Auch dort der Vergleich mit Mars und Hercules als den Repräsentanten männlicher Kraft

und Schönheit, das imponierende Auftreten, die hohe Gestalt. Wenn auch beim Dichter der Held in reiferen Jahren steht, so hat er doch noch nichts von seinen Vorzügen verloren. «Ob Grau sich etwas mengt ins junge Braun», so ist er doch immer noch der *ne'er-lust-wearied Antony*, zu dessen Schönheit die wenigen grauen Haare[1]) nur einen interessanten Reiz hinzufügen.

All' die Grausamkeiten, die brutale Denk- und Handelsweise, das an Nero erinnernde possenhafte Auftreten, die Erpressungen, die Wortbrüchigkeit, die Plutarch an seinem Antonius zu tadeln hat, finden sich bei Shakespeare's Helden nicht. Wo aber Plutarch, wenn auch, wie es scheint, widerstrebend, von den Heldenthaten, der Tapferkeit und Großmuth Anton's spricht, berührt er sich mit dem Dichter. Es ist nicht zu verkennen, wie Plutarch, sobald er etwas Lobenswerthes, Heldenhaftes über Antonius berichten muß, sofort eine tadelnde Bemerkung anschließt, die den guten Eindruck wieder verwischen soll. Wenn Plutarch von seiner großen Freigebigkeit, «die Alles den Soldaten gab und nichts für sich behielt» (970, 26), von seiner Herablassung und Jovialität spricht, die ihm die Liebe des gemeinen Soldaten erwarb, so fügt er doch gleich hinzu, daß diese Tugenden in den Schatten gestellt wurden *by a thousand other faults he had* (970, 32).

Shakespeare bemäntelt keineswegs die Schwächen, die seinem Helden anhaften; aber er läßt auch seinen Vorzügen volle Gerechtigkeit widerfahren. Des Dichters Antonius ist frei von allen Widersprüchen, der Natur abgelauscht, rein menschlich in allen seinen Zügen. Darum gerade gewinnt dieser Charakter trotz seiner Fehler unsere Sympathie; wir sehen einen wirklichen, warmblütigen Menschen vor uns, in dem «die Schatten großer und vorwurfsvoller Schwächen mit dem Glanze liebenswerther Eigenschaften wunderbar gemischt sind» (v. Friesen).

Anton's höchstes Glück und all' sein Unglück, die Liebe zur Cleopatra, die Shakespeare so poesievoll darstellt, nennt Plutarch

> *this pestilent plague and mischiefe of Cleopatraes love* (984, 53)

und an anderer Stelle

> *the last and extreamest mischiefe of all other* (*to wit, the love of Cleopatra*). (979, 30.)

Damit zeichnet der Biograph seinen hausbacknen Standpunkt und den Mangel jeden Verständnisses für den Grundzug im Wesen seines Helden.

---

[1]) Hinweis darauf findet sich: III, 11, 13; III, 13, 17 und IV, 8, 19.

Die tiefe Leidenschaft, die Shakespeare so anmuthig und überzeugend veranschaulicht, ist die Triebfeder aller seiner Handlungen. Jedesmal, wenn er sich ihrer Fesseln zu entwinden sucht, fällt er ihren Lockungen nur um so sicherer wieder anheim. Sein ganzes Wesen geht in dieser Liebe auf, sie spricht aus jedem seiner Worte, sie gießt über seine Gestalt den Schimmer strahlender Schönheit und jugendlicher Frische. Ueberall tritt bei Shakespeare das Bestreben zu Tage, die Allgewalt der Liebe zur Cleopatra in ihrer Wirkung auf Antonius darzustellen; weit mehr noch, als es bei Plutarch in der Absicht zu tadeln und abzuschrecken hervortritt.

Als die Unglücksbotschaften Anton aus den Armen der Königin reißen, als er sich aufrafft, um dem Ruf der Pflicht zu folgen, schon da hat Shakespeare's Kunst in uns die Ueberzeugung zu wecken gewußt, daß kein Mittel im Stande sein wird, die Trennung zu einer dauernden zu machen. Wenn auch Antonius bei der Zusammenkunft mit Cæsar und Lepidus (II, 2, 90) und später zu Pompeius (II, 6, 51—53) seine Genugthuung darüber ausspricht, daß er die Fesseln der ägyptischen Zauberin abgestreift hat, so kommen ihm diese Worte doch nicht von Herzen. Keinen Augenblick zweifeln wir an der wahren Stimmung seines Gemüthes. Enobarbus begleitet alle Vorgänge mit seinen Glossen und sorgt dafür, daß wir Cleopatra und ihren Einfluß auf Antonius nicht vergessen. Anton selbst sagt im unbewachten Augenblick, daß nur im Osten seine Lust wohne. Demgemäß hat der Dichter die Ehe mit Octavia rein als politisches Manöver hingestellt, dem Anton gegen seinen Willen, so zu sagen aus Höflichkeit, zustimmt.[1]) Anders ist es bei Plutarch. Obgleich dort die Heirath auch nicht aus Liebe geschlossen wird, so ist sie doch immerhin im Stande, Anton mehr als drei Jahre von Aegypten fernzuhalten.

Von dem ritterlichen freimüthigen Auftreten des Anton in der Unterredung mit Cæsar und Lepidus ist bei Plutarch keine Spur zu finden. Dort heißt es einfach, er habe den Tod seiner Gattin Fulvia benutzt, um ihr alle Schuld an dem Zerwürfnisse mit Octavian aufzubürden.

Das liebenswürdige Wesen des Antonius im Verkehr mit Pompeius und später beim Gastmahl auf der Galeere, sein weltmännisches Betragen, das selbst einen derben Scherz nicht übel nimmt, sondern fröhlich erwidert, wird auch an anderer Stelle von Plutarch erwähnt,

---

[1]) Vergl. S. 267.

freilich nicht, ohne sofort die Bemerkung anzuknüpfen, daß seine heitere Gemüthsart und sein Hang zu Scherz und Frohsinn ihn häufig dazu veranlaßt habe, unwürdigen Schmeichlern seine Gunst zu schenken und Ungerechtigkeiten zu begehn.

Die Betheiligung Anton's am Partherkriege erwähnt Shakespeare nicht, wir begegnen dem Helden erst am Vorabende der Schlacht bei Actium wieder. Cleopatra's Einfluß führt gegen seinen Vortheil die Seeschlacht herbei, in der er die Seinen schmählich verläßt, als die Aegypterkönigin in weibischer Furcht mit ihren Schiffen vom Kampfplatze flieht. Der Dichter versucht in keiner Weise das Verhalten Anton's zu rechtfertigen. Nur die Gewalt seiner Leidenschaft treibt ihn, der Geliebten nachzueilen. Er selbst spricht es aus, wie übermächtig die Liebe zur Königin sein ganzes Sein und Wollen beeinflußt habe:

Egypt, thou knew'st too well
My heart was to thy rudder tied by the strings,
And thou shouldst tow me after: o'er my spirit
Thy full supremacy thou knew'st, and that
Thy beck might from the bidding of the gods
Command me. . . . . You did know
How much you were my conqueror; and that
My sword, made weak by my affection, would
Obey it on all cause.

(III, 11, 56—61. 65—68.)

Bei Plutarch sind das Entweichen aus der Schlacht und die Beweggründe dazu in gleicher Weise wie bei Shakespeare dargestellt. Es finden sich aber dort Momente, die das Verhalten Anton's weniger verhängnißvoll erscheinen lassen, als es sich in der That später erwies. Antonius gab durch seine Flucht nur die Seeschlacht verloren, er war der festen Zuversicht, daß sein Landheer nicht in Mitleidenschaft gezogen würde. Wenn der Führer desselben, Canidius, die ihm anvertrauten Truppen nicht verlassen hätte, und die Boten Anton's zur rechten Zeit angekommen wären, so war nur die Flotte verloren und der Krieg hätte sich noch lange hinziehen können. Es kommen also bei Plutarch noch andere Umstände und Unglücksfälle hinzu, die Anton's Untergang herbeiführen, während bei Shakespeare allein die Flucht aus der Seeschlacht den Zusammenbruch verursacht. Es wäre dem Dichter leicht geworden, diese Angaben des Biographen zu benutzen, um Anton's Schuld geringer erscheinen zu lassen; er verschmäht es aber, weil er nur die furchtbare Gewalt der Leidenschaft

seines Helden als Ursache des Unglücks hinstellen will, einer Leidenschaft, welcher «der Gewinn und Verlust einer halben Welt gleichgültig erscheint gegen die Trennung von der Geliebten» (Heyse).

Die Verzweiflung Anton's, die Scham über seine Feigheit, seine bittere Reue, die bei Plutarch in Schwermuth und Menschenhaß ausartet, ist von Shakespeare nur kurz mit einigen kräftigen Strichen angedeutet. In der Biographie dauert die Trennung von der Königin und die verzweifelte, menschenscheue Stimmung Anton's lange Zeit. Erst die gewisse Nachricht[1]), daß sein Landheer verloren und damit für ihn jede Hoffnung auf Sieg dahin ist, treibt ihn in die Arme der Königin zurück. Da ihm ein baldiger Tod sicher zu sein scheint, so sucht er in rauschenden Festen und gesteigertem Sinnengenuß die kurze Spanne Lebens, die ihm noch vergönnt ist, auszunutzen. Anders bei Shakespeare. Hier wird der Wechsel in der Stimmung Anton's, von tiefster Niedergeschlagenheit zu neuer Hoffnung, der jeder Todesgedanke fremd ist, einzig durch eine Thräne im Auge der ägyptischen Zauberin bewirkt. Wieder verwendet hier der Dichter im Gegensatze zu Plutarch die Leidenschaft Anton's als ausschließliche Triebfeder für das Thun und Denken seines Helden.

Die schmachvolle Flucht des Antonius stellt das Mitgefühl der Zuschauer auf eine starke Probe. Viele werden geneigt sein, ihr Interesse, ihr Mitleid einem Manne zu versagen, der seine Pflicht so gröblich vernachlässigt. Nur wenige werden die Allgewalt einer Leidenschaft, wie sie Anton beseelt, als Milderungsgrund gelten lassen. Um die sinkende Sympathie für seinen Helden zu heben, hat vielleicht der Dichter unmittelbar darauf eine der edelsten und besten Seiten im Charakter Anton's in das hellste Licht gestellt. Mitten in seiner Verzweiflung und Reue über den verhängnißvollen Schritt, den er soeben gethan, denkt er nicht zuerst an sich, sondern an seine Freunde. Er will sie nicht mit sich in's Unglück ziehen, er vertheilt unter sie die Schätze, die ihm geblieben sind, und weist ihnen Mittel und Wege zur Rettung. Diese großmüthige, edle Handlungsweise wirkt gerade hier, wo wir den Helden in seiner tiefsten Erniedrigung erblickt haben, doppelt rührend. Wohl erwähnt auch Plutarch diesen Zug der Herzensgüte Anton's, doch nicht in diesem

---

[1]) Bei Plutarch erhält Antonius diese Nachricht merkwürdig spät, erst während seines Aufenthaltes auf der Insel Samos, wo er sich inzwischen ein Haus hatte bauen lassen; vergl. 1001, 38—40 und 1002, 21.

wirkungsvollen Gegensatze. Bei ihm ist es nur eine nebensächliche Notiz unter vielen andern, die der Dichter übergangen hat. Shakespeare erst hat ihre Bedeutung für die Charakteristik Anton's erkannt und sie in genialer Weise verwendet.

Die von Plutarch berichtete Sendung des Schulmeisters an Cæsar mit der demüthigen Bitte:

> *to let him* [Antony] *breathe between heavens and earth a private man in Athens* —

hat Shakespeare nicht übergangen, wohl aber an eine passendere Stelle gesetzt. Wie aus III, 11, 71 *(We sent our schoolmaster; is he come back?)* hervorgeht, ist die Sendung vor der Versöhnung mit Cleopatra erfolgt und entspricht daher in ihrem bescheidenen Tone der verzweifelten Stimmung des Besiegten.

Bei Plutarch wird Euphronius erst abgeschickt zur Zeit, als das Paar in Schwelgerei und Genuß die letzte Zeit des Beisammenseins auskostet, wo es scheinbar schon entschlossen ist, den gemeinsamen Tod zu erdulden. Man kann nur immer wieder bewundern, wie Shakespeare durch eine kleine Abweichung von der Quelle den Ereignissen Wahrscheinlichkeit, den Charakteren Folgerichtigkeit zu geben weiß.

Nach allen Seiten hin gewinnen wir immer weitere Einblicke in den Charakter unseres Helden. So benutzt der Dichter die von Plutarch berichtete Episode mit Thyreus, um die ganze Wildheit, die in dem alten Löwen schlummert, zu entfesseln. Wie alle warm- und vollblütigen Menschen neigt Anton zur Eifersucht, zum Mißtrauen gegen die, die er über Alles liebt. «Denn wer weiß es nicht,» sagt v. Friesen (Shakespeare-Studien III, 255) sehr richtig, «daß bei einer sinnlichen Verbindung zweier leidenschaftlichen Naturen ein fester Grund für gegenseitigen Glauben fehlt und der Dämon des Mißtrauens, im Hintergrunde des Gemüthes ruhend, nur des Anlasses bedarf, um mit entfesselter Wuth hervorzubrechen?»

Als Anton sieht, wie Thyreus, der Gesandte Cæsar's, die Hand Cleopatra's — *this kingly seal and plighter of high hearts* — küßt, da braust sein heißes Blut in unbändiger Wildheit auf, unbekümmert um die Folgen läßt er den Gesandten peitschen und überschüttet die Königin mit den gröbsten Insulten. Andrerseits aber, sobald er sich ausgetobt hat, ist er durch ein paar Liebesbetheuerungen seiner «Nilschlange» rasch versöhnt. Sein Herz, nun es vom Druck, der auf ihm lastete, befreit ist, schlägt wieder rasch und freudig und vergißt alle Sorgen über dem Genuß der Gegenwart. Dieser Wechsel

in den Empfindungen, der plötzliche Uebergang von Eifersucht und Wuth zu vollem Vertraun und freudig gehobener Stimmung, hat durchaus nichts Unwahrscheinliches, sondern ist dem Leben vortrefflich abgelauscht. Auch die Scene, in der Antonius von seinen Dienern Abschied nimmt, zeigt dasselbe schnelle Umschlagen der Gefühle des Helden. Entschlossener Kampfesmuth, Todesahnungen, sentimentale Weichheit im Ausdrucke seines Dankes, dann wieder rauschende Siegeszuversicht wechseln in rascher Folge und bezeichnen den erregten und auf's Höchste gespannten Seelenzustand Anton's. Diese feine psychologische Zeichnung Shakespeare's geht auf ein Paar Grundlinien zurück, die Plutarch bei einer späteren Gelegenheit angiebt.

Von nun an hat der Dichter nichts unterlassen, um die Sympathie für Antonius zu erhöhen; er zeigt noch einmal die liebenswürdigen und großartigen Züge seines Charakters, um so unseres Mitgefühls beim tragischen Untergange des Helden sicher zu sein.

Die reizende Scene, in der Cleopatra ihrem Helden die Rüstung anlegen hilft, stellt uns Anton's Gestalt im kriegerischen Glanze vor Augen. Sie ist Shakespeare's freie Erfindung. Hier hat auch der Dichter die großmüthige That an Enobarbus, dem Anton trotz des Verrathes seine Schätze in Cæsar's Lager nachsendet, als an der passendsten und wirksamsten Stelle eingeschaltet. Der durch die persönliche Tapferkeit und das Feldherrngeschick Anton's errungene Sieg über Cæsar, der bei Plutarch nur als glücklicher Ausfall dargestellt ist, giebt Shakespeare aufs neue Gelegenheit, die großen Eigenschaften Anton's hervorzuheben. Während Plutarch bemerkt, Antonius habe mehr als nöthig sich dieses Sieges gerühmt, sehen wir ihn bei Shakespeare wohl voller Siegesfreude und lebhaft in seinen Ausdrücken, wie er es immer ist, doch frei von aller Ueberhebung. Er ist sich wohl bewußt, daß dieser Kampf nur das Vorspiel zu einem größeren ist; aber er muß schon aus Rücksicht auf die kleine Schaar seiner Getreuen diesen Erfolg besonders betonen, um ihren Muth für die Entscheidungsschlacht am folgenden Tage zu heben.

Bei der Schilderung der Katastrophe folgt Shakespeare in der Charakteristik Anton's den spärlichen Andeutungen der Quelle. Den Abfall der Flotte schreibt Anton ohne Zögern dem Verrathe der Königin zu; die alte Eifersucht erwacht wieder, sie steigert sich zu rasender Wildheit und bedroht das Leben Cleopatra's. Die Verzweiflung des Helden ist bis in's Kleinste ausgemalt. Shakespeare scheut sich nicht, den Zuschauer einen Blick in das Gemüth des vor Schmerz

und Rachsucht fast Wahnsinnigen thun zu lassen. Er zeigt seine Meisterschaft in der Auffassung und Darstellung exceptioneller Seelenzustände. Bald aber tritt der Rückschlag ein: die falsche Nachricht vom Tode der Geliebten glättet sofort die hochgehenden Wogen des Sturmes, der seine Brust durchtobt. Ohne Cleopatra hat das Leben für ihn jeden Reiz verloren; er giebt sich den Tod, um wieder mit ihr vereint zu werden. Shakespeare wendet seine ganze Kunst auf, um die Todesscene seines Helden zu schmücken.

Der rührende Tod des Knappen Eros und die schönen Worte des Sterbenden, die noch einmal die Allgewalt seiner Leidenschaft in poetischer Verklärung zeigen, werfen helle Streiflichter auf die glanzvolle Persönlichkeit des Antonius. Der Dichter erhebt und läutert das Bild, das wir vom Charakter des Helden erhalten, so daß es nur wenig gemein hat mit der schlichten, fast auf jede Charakteristik verzichtenden Darstellung des Biographen.

Als Anton dann «von so vielen tausend Küssen den armen letzten» auf die Lippen der Geliebten gedrückt hat und in ihren Armen seinen Geist aushaucht, wird sich auch der strenge Moralist der Rührung nicht erwehren können und sein tragisches Ende als Sühne für die Fehler seines Lebens gelten lassen. Shakespeare aber hat das Meisterwerk vollbracht, aus einem widerspruchsvollen, unsympathischen Scheinwesen durch geschickte Gruppierung und Ausarbeitung der bei Plutarch vorgefundenen Züge einen lebenswahren, großartigen Charakter zu schaffen.

Cleopatra.

In noch höherem Maße als bei der Charakterzeichnung des Antonius zeigt sich in der Darstellung der Aegypterkönigin die Ueberlegenheit und Unabhängigkeit des Dichters.

Paul Heyse hält Cleopatra «geradezu für das Meisterstück weiblicher Charakteristik, dem selbst aus neuerer Romanliteratur, deren Stärke in psychologischer Detaillierung und lebhaften Kontrasten besteht, kein reicher angelegtes Bild an die Seite gestellt werden kann.» Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die volle Berechtigung dieses Urtheils durch eine Analyse des Charakters nachzuweisen; wir können nur darauf, als auch unserer Ueberzeugung entsprechend, hindeuten. Unsere Absicht ist es allein, die Abweichungen und Uebereinstimmungen in dem Charakter der Cleopatra Plutarch's und der Shakespeare's festzustellen, ohne dabei eine erschöpfende Darstellung dieser kunstvollsten und genialsten aller Shakespeare'schen Frauengestalten zu geben.

Von einer eigentlichen Charakteristik der Cleopatra kann bei Plutarch kaum die Rede sein. Er beschränkt sich darauf, unvermittelte Züge ihres Wesens, wie sie gerade für seine Biographie des Antonius in Betracht kommen, neben einander zu stellen. Ihm liegt nicht daran, seinen Lesern ein anschauliches Bild der berühmten Königin zu geben; für ihn ist Antonius die Hauptsache und Cleopatra nur Nebenfigur. Anders bei Shakespeare, der sie schon durch den Titel des Stücks zu einer Anton vollkommen gleichwerthigen Hauptperson erhebt.

Sehen wir nun im einzelnen, wie der Dichter die Angaben des Biographen verwendet hat; zunächst in der Schilderung der äußeren Erscheinung der Königin.

Plutarch sagt:

> *Her beautie, was not so passing, as unmatchable of all other women, nor yet such, as upon present viewe did enamor men with her —*
> (980, 30–32.)

und später:

> *Cleopatra neither excelled Octavia in beautie nor yet in young yeares.*
> (995, 49.)

Wenn auch Shakespeare gelegentlich von der *tawny front* der Königin spricht und sie selbst sagen läßt, sie sei

> *with Phoebus' amorous pinches black, and wrinkled deep in time,*

so kann man hierin wohl eine Reminiszenz der Plutarchischen Stelle erblicken, darf aber diese ein wenig koketten, zum Widerspruch reizenden Worte nicht allzu ernst nehmen[1]). Denn andrerseits wird sowohl bei Plutarch:

> *But yet she caried nothing with her wherein she trusted more then in her selfe, and in the charmes and inchauntment of her passing beautie and grace.*
> (979, 52—53.)

---

[1]) Aus einigen Stellen (wahrscheinlich I, 3, 57; I, 5, 29; II, 1, 21; III, 13, 105) schließen verschiedene Interpreten (Heine, Gervinus, Thümmel) auf ein höheres Alter der Cleopatra, als ihr thatsächlich zukommt. Historisch war Cleopatra nicht ganz 28 Jahre alt, als sie mit Anton am Cydnus zusammentraf. Dieses Alter ist auch für Shakespeare maßgebend; denn der Bote, der, um der Cleopatra zu schmeicheln, das Alter der Octavia auf 30 Jahre (III, 3, 31) erhöht, muß doch sicher seine Herrin für jünger halten. Man darf nicht vergessen, daß Shakespeare die sich historisch in einem Zeitraume von elf Jahren abspielenden Ereignisse im Stücke auf eine viel kürzere Zeit, etwa zwei Jahre, zusammendrängt. Demgemäß haben wir uns auch Antonius trotz der mehrfach erwähnten grauen Haare noch nicht viel älter als vierzig Jahre zu denken.

als auch namentlich bei Shakespeare durch Enobarbus und andere der Liebreiz und die Anmuth ihres Aeußeren hervorgehoben. Ich glaube, man geht nicht fehl, wenn man sich Cleopatra gerade entgegengesetzt vorstellt, wie der durch die Mißhandlungen der Königin vorsichtig gemachte Bote (III, 3) Octavia schildert, also von hoher, gebietender Gestalt, länglichem Gesicht mit hoher Stirn, mit schwarzem Haar und einer vollen, wohlklingenden Stimme. Der Hauptreiz aber liegt, wie Plutarch und Shakespeare übereinstimmend schildern, in der Kunst ihrer Unterhaltung, in der Anmuth, dem bestrickenden Zauber ihres Wesens. Plutarch rühmt (980, 32—37):

> *But so sweete was her companie and conversation, that a man could not possiblie but be taken. And besides her beautie, the good grace she had to talke and discourse, her ourteous nature that tempered her words and deedes, was a spurre that pricked to the quick. Furthermore, besides all these, her voice and words were marvellous pleasant: for her tongue was an instrument of musicke to divers sportes and pastimes, the which she easily turned to any language that pleased her.*

In dieser Weise sucht Plutarch den Zauber zu erklären, den Cleopatra auf Jeden, der ihr naht, ausübt. Wie unendlich tiefer und vielseitiger bringt dagegen Shakespeare gleich zu Beginn des Stückes und dann später in besonders zu diesem Zweck eingeschalteten Scenen die Wesenheit der Königin zum Ausdruck. Wie hat er es verstanden, aus den kärglichen Fingerzeigen der Quelle dieses räthselhafte Weib mit überzeugender Anschaulichkeit in so lebensvoller Wahrheit darzustellen, daß «wir nicht im Geringsten daran zweifeln, in Shakespeare's Cleopatra die wirkliche historische Cleopatra — *the rare Egyptian* — vor uns zu haben». (Mrs. Jameson, *Shakespeare's Heroines*, 255).

Was wir sonst noch von Plutarch über Cleopatra's Charakter erfahren, das beschreibt ihr Verhalten gegen Anton, den sie durch alle möglichen Künste der Koketterie an sich zu fesseln sucht. Sie ersinnt immer neue Lustbarkeiten und Feste, um ihn zu unterhalten. Keinen Augenblick überläßt sie ihn sich selbst, sie nimmt Theil an Allem, was er thut, mag es auch weiblichen Beschäftigungen noch so fern liegen. Sie trinkt und jagt mit ihm, sie begleitet ihn sogar, wie auch Shakespeare erwähnt, in der Verkleidung einer Kammerzofe auf seinen nächtlichen Spaziergängen durch die Stadt[1]). An andrer Stelle erzählt Plutarch ausführlich[2]), durch welche Mittel es

---

[1]) Plut. 981, 31—36.
[2]) Plut. 993, 36—994, 4.

ihr gelang, die Wiedervereinigung des Antonius und der Octavia zu hintertreiben und Antonius zur Aufgabe eines beabsichtigten Feldzuges gegen die Parther und zur Rückkehr nach Alexandrien zu bewegen. Durch absichtliche Enthaltung der Nahrungsmittel weiß sie den Schein zu erwecken, als ob ihr Körper aus Liebe zu Anton dahinsieche. Oftmals findet sie Anton in Thränen, die sie dann, natürlich so, daß er es merkt, wieder vor ihm zu verbergen sucht. Durch ihre Untergebenen läßt sie ihre Liebe in den beweglichsten Farben schildern und giebt zu verstehn, daß sie eine Trennung nicht überleben würde.

Das ist Alles, was wir über Cleopatra's Benehmen im Verkehr mit Anton erfahren. Nach diesen geringen Andeutungen hat Shakespeare das Bild der immer neuen, reizenden Zauberin geschaffen, die derartig grobe Mittel, wie Plutarch sie ihr zuschreibt, nicht nöthig hat, um Anton's Herz zu fesseln. Ein Wort, ein Blick, im schlimmsten Falle eine Thräne, genügen, um den Helden, der die halbe Welt sein Eigen nennt, zu ihrem Sklaven zu machen.

Die Fülle der Eigenschaften, die in einander spielen wie die Farben des Regenbogens, ohne sich von einander scharf abzugrenzen, in ihrer wunderbaren Vereinigung und Mischung aber ein so prächtiges Ganzes ausmachen, ist von Shakespeare frei erfunden.

Die vier großen der Charakteristik der Cleopatra gewidmeten Scenen[1]) enthalten nichts, was auf Plutarch hindeutet. Schon hier kann man sagen, was sich im Verlaufe der Untersuchung immer mehr herausstellen wird, daß die Quelle dem Dichter für die Gestalt seiner Heldin so gut wie nichts geliefert hat. Nur die Erlebnisse und zum Theil die Thaten der Cleopatra sind bei Plutarch und Shakespeare gleich, die Psychologisierung derselben aber — wenn man bei Plutarch überhaupt davon reden kann — ist bei Beiden grundverschieden.

Ein Vergleich der in der Biographie berichteten Vorgänge, soweit sie sich auf Cleopatra beziehen, mit der Darstellung Shakespeare's wird diese Ansicht bestätigen.

Nach Plutarch veranlaßt nur die Eifersucht die Königin zur Theilnahme in eigner Person am Kriege gegen Cæsar. Sie fürchtet eine Einigung der Gegner durch Octavia. Durch Bestechung des Canidius gelingt es ihr, die Trennung von Anton zu verhindern.

---

[1]) I, 3; I, 5; II, 5; III, 3.

Auf der Insel Samos wird in rauschenden Festen die kostbare Zeit vergeudet, so daß Octavian später wohl gerüstet in den Kampf eintreten kann. Auf Cleopatra's Eitelkeit ist auch nach Plutarch der unnütze Aufenhalt in Athen zurückzuführen. Die Aegypterin will dort dieselben Ehren genießen, wie vorher Octavia. Im Drama steht die Sache anders. Dort kann ihr die sanfte Octavia nie ernstlich gefährlich werden, und wenn wir auch nach III, 7 annehmen müssen, daß Enobarbus ihr Verweilen beim Heere zu verhindern gesucht hat, so genügt doch schon ihre Macht über Anton allein, um ihren Willen durchzusetzen. Vom Aufenthalt auf Samos und in Athen erwähnt Shakespeare nichts.

Die Flucht aus der Schlacht bei Actium führt Plutarch auf verrätherische Absichten der Königin zurück, während Shakespeare uns keine Veranlassung zu dieser Annahme giebt, deren Unwahrscheinlichkeit wir schon früher darzulegen versucht haben.

Den von Plutarch berichteten kleinlichen Zug der Cleopatra[1], die Mißbilligung der großmüthigen Handlungsweise gegen den abgefallenen Enobarbus, hat Shakespeare nicht aufgenommen.

Nach der Biographie hat Cleopatra, einige Zeit nach der Schlacht bei Actium, an Strafgefangenen alle möglichen Todesarten probiert und dabei gefunden, daß der Biß einer gewissen Schlangenart den schmerzlosesten Tod verursache. Bei Shakespeare finden wir in der Stelle

For her physician tells me
She hath pursued conclusions infinite
Of easy ways to die —
(V, 2, 357—59.)

eine Erinnerung an die Anekdote, mit der aber Plutarch keineswegs beweisen will, daß die Königin schon so früh die Absicht gehabt habe, sich den Tod zu geben. Sie wollte sich eben nur ein Mittel für die äußerste Noth rechtzeitig sichern.

Die Unterredung mit Thyreus zeigt wieder eine deutliche Abweichung in der Auffassung des Charakters der Cleopatra durch Shakespeare. Während das Verhalten der Königin im Drama, wie selbst Gervinus zugiebt, einfach politisch klug ist und trotz des Entgegenkommens, das sie dem Gesandten des Siegers zeigt, den Gedanken an eine Untreue oder einen Verrath gar nicht aufkommen

---

[1]) Plut. 998, 22.

läßt, scheint es bei Plutarch, als ob nur das Dazwischentreten Anton's sie am Treubruch gehindert habe.[1])

Ein anderes Ereigniß, wo (nach Plut. 1003, 36—39) auf Cleopatra der Verdacht des Verrathes geruht habe, die Uebergabe der Stadt Pelusium an Cæsar, läßt Shakespeare unerwähnt.

Aus der Darstellung des Dichters geht, meiner Meinung nach, deutlich hervor, daß der Uebergang der Flotte in der letzten Schlacht ohne Mitwirken der Cleopatra geschieht. Bei Plutarch ist die Entscheidung schwieriger. Wenn Plutarch auch nicht die direkte Beschuldigung des Verrathes ausspricht, so erscheint das Benehmen der Königin mindestens zweideutig. Wenn man die betreffende Stelle ohne Rücksicht auf die sehr verwandte Shakespeare'sche Bearbeitung betrachtet, so hat man ebenso viel Recht, die Schuldfrage zu bejahen als zu verneinen; wenigstens findet sich bei Plutarch nicht der geringste Versuch einer Widerlegung des durch Antonius ausgesprochenen Verdachtes.

Die Klage Cleopatra's über Anton's Tod gelangt bei Plutarch in heftigster Weise zum Ausdruck:

> *She rent her garments upon him, clapping her brest, and scratching her face and stomacke. Then she dried up his bloud that had berayed his face, and called him her Lord, her husband, and Emperour, forgetting her owne miserie and calamity, for the pitie and compassion she tooke of him.* (1005, 9—12.)

In der Darstellung des Schmerzes der Cleopatra verzichtet Shakespeare auf die Aeußerlichkeiten, die Plutarch erwähnt, und bringt ihn deshalb zu weit eindringlicherer Wirkung. Beim Tode des Antonius umfängt eine Ohnmacht die Sinne der Königin. Kein unschönes Wüthen gegen den eigenen Körper stört den ergreifenden Eindruck der rührenden Klage um den Geliebten. Shakespeare versteht es, den Zauber der Anmuth, der das eigentliche Wesen und den Reiz Cleopatra's ausmacht, auch im höchsten Affekte zu wahren, während Plutarch, der nur nackte Thatsachen berichten will, das Bild der schönen Aegypterin oft durch häßliche Schatten trübt. Das eben Gesagte gilt in noch stärkerem Maaße von dem, was die Biographie über die letzte Lebenszeit und das Ende Cleopatra's berichtet.

---

[1]) [*Thyreus*] *might easily by his eloquence have persuaded her. He was longer in talke with her then any man else was, and the Queene her selfe also did him great honour: in so much as he made Antonius jelous of him* (1003, 19—21).

In der Darstellung des Besuches Cæsar's bei Cleopatra zeigt sich wieder eine bedeutende Differenz in der Charakteristik der Königin.

Bei Plutarch macht die Aegypterin noch einen letzten Versuch, sich bei Cæsar zu entschuldigen, indem sie Alles, was sie gethan hat, ihrer Furcht vor Antonius zuschreibt:

laying all to the fear she had of Antonius.

Erst als dieser Versuch mißglückt, «änderte sie plötzlich ihre Rede und bat ihn, ihr zu verzeihen, als ob sie Angst vor dem Tode und den Wunsch zu leben hätte.» Sie übergiebt ihm ein Verzeichniß ihrer Schätze. Um sich bei Cæsar beliebt zu machen, verräth ihr Schatzmeister Seleucus, daß sie noch Kostbarkeiten zurückgehalten hat. Cleopatra geräth hierüber in solche Wuth, daß sie Seleucus schlägt. Die geschickte Ausrede, sie habe die Gegenstände behalten, um sie Octavia und Livia nach Rom mitzubringen, vollendet die Täuschung Cæsar's, der sie in dem Glauben verläßt, daß sie alle Todesgedanken aufgegeben habe. Als Cleopatra dann durch Dolabella die gewisse Nachricht erhält, daß sie von Octavian in die Gefangenschaft fortgeführt werden soll, trifft sie die Vorbereitungen zu ihrem Tode. So erzählt Plutarch. Seine Schilderung stellt den Charakter der Königin in das ungünstigste Licht. Sie versucht alle Künste ihrer Redegabe, sie scheut keine Erniedrigung, um Octavian günstig zu stimmen Sie beschließt erst, zu sterben, als jede Aussicht auf Rettung vergeblich ist. Nicht die Liebe zu Anton, sondern die Furcht vor der Gefangenschaft und den Schmähungen, die ihr in Rom bevorstehn, treibt sie in den Tod. Shakespeare dagegen hebt ihren Charakter bedeutend. In der Unterredung mit Octavian sucht sie sich auf keine Weise zu entschuldigen; ihre Sprache ist würdevoll, wie sie für eine Königin paßt. Ihre Absicht, sich zu tödten, steht schon vor dem Besuche Cæsar's fest. Auch die Mittheilung Dolabella's trifft sie erst, als sie schon Charmian fortgeschickt hat, um sich die Mittel zum Tode zu verschaffen, kann also nicht, wie bei Plutarch, erst die Ursache ihrer Vorbereitungen werden. Bei Shakespeare zeigt Cleopatra eine edle, gefaßte Haltung. Sie hat sich zu einem festen Entschlusse durchgerungen und spielt Octavian gegenüber nur die Rolle, die sie sich vorgezeichnet hat, ohne sich durch des Siegers heuchlerische Worte im Mindesten beeinflussen zu lassen.

Für die wunderbar poetische Auffassung des Charakters seiner Heldin, die sich in der Art und Weise kund giebt, wie der Dichter

sie in den Tod gehn läßt, bot Plutarch nichts als den Bericht des Thatsächlichen. Eine gerechte Würdigung dessen, was der Dichter hier geleistet hat, spricht Mrs. Jameson aus:

The magical play of fancy and the overpowering fascination of the character are kept up to the last: and when Cleopatra, on applying the asp, silences the lamentations of her women —

Peace! peace!
Dost thou not see the baby at my breast
That sucks the nurse asleep?

these few words — the contrast between the tender beauty of the image and the horror of the situation — produce an effect more intensely mournful than all the ranting in the world.

The generous devotion of her women adds the moral charm which alone was wanting: and when Octavius hurries in too late to save his victim, and exclaims, when gazing on her —

She looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace —

the image of her beauty and her irresistible arts, triumphant even in death, is at once brought before us, and one masterly and comprehensive stroke consummates this most wonderful, most dazzling delineation.

Octavius Cæsar.

Der Besieger Anton's ist bei Shakespeare derselbe kluge, besonnene Staatsmann wie bei Plutarch. Sein Thun und Handeln wird nur durch politische Erwägungen bestimmt. Selbst die Liebe zu seiner Schwester, der einzige Gemüth und Herz verrathende Zug, den wir an ihm bei Plutarch und in weiterer Ausführung bei Shakespeare wahrnehmen, ordnet sich seinem Ehrgeiz unter. Er siegt nicht durch seine überlegene Begabung, nicht durch Feldherrngeschick oder Tapferkeit, sondern nur infolge geschickter Ausnutzung der Fehler seines Gegners, dessen durch Leidenschaft und Verblendung gehemmten Fähigkeiten er allein die Möglichkeit eines Erfolges verdankt.

Shakespeare führt in seinem Drama die Andeutungen, die ihm Plutarch's Biographie giebt, zu einem Charaktergemälde aus, das genau dem entspricht, welches die Quelle in uns erweckt. Keinerlei Abweichungen sind zu konstatieren[1]), nicht der geringste Versuch

[1]) Da der Empfang der Octavia durch ihren Bruder sich in der Quelle nicht findet, so könnte man meinen, daß der in dieser Scene hervortretende Charakterzug kein Aequivalent bei Plutarch hätte. Dem ist aber nicht so; denn die von Shakespeare nicht erwähnte Sendung der Octavia nach Syrien (993, 26: *as for that he might have an honest colour to make warre with Antonius, if he did misuse her, and not esteeme of her as she ought to be*) zeigt dieselbe Heuchelei und egoistische Ausnutzung der traurigen Lage der Schwester zur Rechtfertigung seiner politischen Absichten, wie das von Shakespeare gegebene Beispiel.

einer Beschönigung oder Verkleinerung der Eigenschaften, welche durch die bei Plutarch berichteten Thaten Cæsar's gegeben sind. Gerade in dieser vollendeten Ausarbeitung des beim Biographen nur angedeuteten Charakters zeigt sich aber der scharfe Blick und die eminente Begabung des Dichters, so daß v. Friesen mit vollem Recht die Schilderung Shakespeare's von Octavianus in diesem Stück zu seinen größten Schöpfungen rechnet.[1])

Octavia.

Cæsar's Schwester Octavia tritt im Drama noch mehr in den Hintergrund als bei Plutarch. Wenn auch Shakespeare ihrer edlen Gesinnung und ihren körperlichen Vorzügen — die gefärbte Schilderung des Boten der Cleopatra kann nicht ernst genommen werden — dieselbe Gerechtigkeit widerfahren läßt, wie der Biograph, so giebt die unbedeutende, passive Rolle, die er ihr im Drama zuweist, keine Gelegenheit zu ausführlicher Charakterisierung. Die wenigen Striche aber, mit denen er sie zeichnet, sind mit sicherer Hand geführt und stellen die Grundzüge ihres Wesens trefflich dar.

Antonius selbst nennt sie *a gem of women* (III, 13, 108), und mit Recht; denn ihre vornehme Natur die in strenger Pflichterfüllung still und bescheiden ihre geraden Wege wandelt, berechtigt sie zu diesem Titel.

Um das Interesse nicht von den Hauptfiguren abzulenken, verzichtet Shakespeare darauf, all die schönen Züge ihres Charakters auszuarbeiten, die wir bei Plutarch angedeutet finden.

Unter den schwierigsten Umständen unternimmt Octavia die Seereise nach Italien, um den drohenden Krieg zwischen Gatten und Bruder zu verhüten. Während bei Plutarch ihr Vermittelungsversuch von Erfolg gekrönt ist, scheitert er gänzlich bei Shakespeare. Als sie später von Anton verlassen ist, bewahrt sie ihm dennoch Treue und Gehorsam. Sie bleibt gegen Cæsar's Willen zu Rom im Hause Anton's, empfängt seine Freunde und vertheidigt den Gemahl gegen die Schmähungen seiner Feinde, selbst gegen den eignen Bruder. Sie sammelt für ihn Geldmittel und Soldaten und will sie ihm persönlich zuführen. Sie bleibt aber, als Anton es ihr befiehlt, ruhig in Athen zurück und übergiebt dem Boten ihres Gatten das durch ihre Mühe zusammengebrachte Kriegsmaterial. Trotzdem Antonius sich später öffentlich von ihr lossagt und sie zwingt, sein Haus zu verlassen, verleugnet sie keinen Augenblick ihre wahrhaft

[1]) Shakespeare-Studien III, 251.

vornehme Gesinnung. Im schönsten Lichte aber zeigt sich ihr edler Charakter nach dem Tode Anton's: sie nimmt seine und der Cleopatra Kinder zu sich, schirmt sie vor der Wuth der Römer und giebt ihnen dieselbe sorgfältige Erziehung wie ihren eigenen.

Welch' ein Gegensatz besteht zwischen ihr und Anton's erster Gattin, der energischen Fulvia, die bei Shakespeare zwar nicht persönlich auftritt, auf deren wenig sympathischen Charakter aber mehrfach hingewiesen wird. Wie Plutarch sie schildert[1]), so lernen wir sie auch aus den Reden Cleopatra's, Anton's und des Enobarbus kennen. Ebenso wie Anton erleichtert aufathmet, als er die Nachricht von ihrem Tode erhält, so kann selbst der gute Plutarch ein *by good fortune* vor der Todesanzeige nicht unterdrücken.

Enobarbus.

Außer den drei bisher betrachteten sind die übrigen Personen des Stückes in Bezug auf ihren Charakter freie Schöpfungen Shakespeare's. Wenn er auch meist dieselben Namen verwendet wie Plutarch, so hat dieser ihm doch für die Charakteristik der Nebenpersonen so gut wie nichts geboten.

Die prächtige Figur des Enobarbus, des steten Begleiters und Waffengefährten Anton's, der mit seinen humoristisch-kritischen Bemerkungen in derber, soldatischer Weise treffende Urtheile über alle Ereignisse und Personen abgiebt, ist Shakespeare's eigenstes Werk.

Plutarch erwähnt nur ganz kurz den Namen des Domitius Aenobarbus (987, 42) als eines Generals, der an Antonius' Stelle zu den von der Belagerung Phraata's abziehenden Soldaten gesprochen habe; dann berichtet er, daß auf Domitius' Antrieb Antonius die Cleopatra vor Ausbruch des Krieges nach Aegypten habe zurückschicken wollen (995, 12), und schließlich erzählt er in wenigen Zeilen den Abfall vor der Schlacht bei Actium (998, 22—25).

Es liegt auf der Hand, daß diese winzigen Spuren nur in ganz verschwindender Weise die Darstellung des Dichters beeinflussen konnten. Im Drama hat Enobarbus nach Antonius und Cleopatra die umfangreichste Rolle: er stellt so zu sagen die Stimme der öffentlichen Meinung dar, und ist zugleich der stete Begleiter, der beste Freund und Rathgeber Anton's, den er trotzdem im Unglück verläßt. Durch seinen Tod, der eine Folge der tiefen Reue

---

[1]) *Fulvia, being of a peevish, crooked, and troublesome nature, had purposely raised this uprore in Italy, in hope to withdraw him from Cleopatra* (982, 18).

und der Gewissensqualen über den Treubruch an seinem großmüthigen Herrn ist, sühnt er zum Theil seine Schuld.

Sextus Pompeius.

Dem Enobarbus in gewissem Sinne verwandt ist Pompeius, der kühne Seeheld, eine kraftvolle, lebendige Persönlichkeit, ein Haudegen, der aber auch über Witz und Schlagfertigkeit verfügt. Die Quelle giebt keine Charakteristik, sie beschränkt sich auf die Erzählung des auch von Shakespeare wiedergegebenen Zwischenfalls beim Gastmahl auf der Galeere (II, 7).

Lepidus.

Die köstliche Gestalt des schwachen, stets vermittelnden Strohmannes Lepidus, dessen Gutmüthigkeit und Beschränktheit so fein veranschaulicht wird, ist wieder ausschließlich Shakespeare's Eigenthum. Bei Plutarch tritt Lepidus als irgendwie handelnde Person überhaupt nicht auf, sein Name findet nur ganz gelegentlich Erwähnung.

Iras und Charmian.

Die Dienerinnen der Cleopatra, Iras und Charmian, zwei frische, lustige Mädchen, voller Schalkheit und Witz, der selbst ziemlich gewagte Gebiete streift, zeigen in ihrer durch den Tod besiegelten Anhänglichkeit an ihre Herrin, welch guter Kern in ihnen trotz der leichten Reden steckt.

Bei Plutarch (997, 6—9) findet sich nur die spöttische Bemerkung Octavian's:

> *that they that shoulde make warre with them, should be Mardian the Eunuch, Photinus, and Iras, a woman of Cleopatraes bedchamber, that frizeled her haire, and dressed her head, and Charmion, the which were those that ruled all the affaires of Antonius Empire —*

und dann später der Bericht ihres Todes.

Die übrigen im Personenverzeichnisse bei Shakespeare genannten Namen finden sich zum größten Theil auch bei Plutarch. Die unbedeutenden Rollen, die sie vertreten, rechtfertigen den bloßen Hinweis auf die betreffenden Stellen:

Ventidius 983, 16. 17. 48—53.
Eros 1004, 38.
Mecænas }
Agrippa } 984, 34.

Dolabella 1008, 27—30 [972, 31—43].[1])
Proculeius 1005, 16.
Thyreus 1003, 17.
Gallus 1005, 41.
Menas } 982, 47.
Menecrates }
Varrius 976, 49[2]).
Taurus } 999, 10.
Canidius }
Euphronius 1003, 4.
Alexas 1003, 5.
Mardian 997, 7.
Seleucus 1007, 22 [1003, 37].[1])
Diomedes 1004, 49.
A Soothsayer 983, 20—34.
A Clown 1007, 51.

Die Namen Scarus, Demetrius, Philo und Silius finden sich nicht in der Biographie des Antonius.

Der letzte Theil unserer Untersuchung stellt sich die Aufgabe, darzulegen, was der Dichter in sprachlicher Beziehung seiner Quelle verdankt. Ein Blick auf die zahlreichen Parallelstellen, die zum Theil fast wörtliche Uebereinstimmung zeigen, könnte den Verdacht erwecken, als habe Shakespeare durch die Aufnahme ganzer Perioden Plutarchischer Prosa seinem Stücke ein fremdes Element eingefügt, das der Einheitlichkeit seines Stils Abbruch thun müßte. Dem ist nun nicht so. Die Verarbeitung der übernommenen Sätze ist eine so geschickte, daß auch das kritisch geschärfte Auge die Entlehnung — wenn man diesen Ausdruck überhaupt gebrauchen darf — nicht bemerken könnte, wenn Plutarch's Biographie nicht zum sofortigen Vergleiche zur Hand wäre.

Nicht wie Mosaiksteinchen, deren Umrisse wir bei genauer Betrachtung im Gemälde immer noch erkennen können, sind die Worte

[1]) Die eingeklammerten Stellen haben bei Shakespeare keine Verwendung gefunden.

[2]) Der hier als Freund des Pompeius angeführte Varrius findet sich bei Plutarch nicht; dort kommt nur der Name Varius für einen General Anton's vor. Es heißt an der betreffenden Stelle: *Sixe legions he left in garrison among the Gaules, under the charge of one Varius, a companion of his, that woulde drinke lustely with him, and therefore in mockery was surnamed Cotylon: to wit, a bibber.*

Plutarch's von Shakespeare seinem Werke eingefügt, sondern durch die geschickte Hand des Dichters ist ihnen alles Fremde und Trennende genommen; sie sind mit seinen Versen zu etwas vollkommen Gleichartigem verschmolzen.

Die Berechtigung zu dieser Ansicht giebt uns der Vergleich der in Leo's trefflicher Ausgabe von North's Plutarch zusammengestellten Parallelstellen. Von den 98 Stellen, die Leo angiebt, zeigt die weitaus größere Zahl (ca. 60) nur inhaltliche Uebereinstimmung. Wenn es auch vorkommt, daß ein oder das andere Wort beiden Versionen gemeinsam ist, so findet man doch nur so geringe Anklänge, daß von irgend welcher Beeinflußung der Ausdrucksweise Shakespeare's durch Plutarch in diesen Fällen nicht gesprochen werden kann.

Zu dieser Klasse (der nur inhaltlich übereinstimmenden Stellen) rechnen wir z. B. auch die folgende:

> *For Cæsar and Pompey knew her, when she was but a young thing and knew not then what the worlde ment: but now she went to Antonius at the age when a womans beautie is at the prime, and she also of best judgement* (979, 47—49),

die Shakespeare in der reizenden Scene, wo Charmian ihre Herrin mit der früheren Neigung zu Julius Cæsar neckt, so wiedergiebt:

> Cleop. *My salad days,*
> *When I was green in judgement: cold in blood,*
> *To say as I said then!* (I, 5, 73—75.)

Beide Male finden wir zwar den ähnlichen Gedanken und das gleiche Wort *judgement*, doch welch himmelweiter Unterschied liegt in der anschaulichen, reizenden Ausdrucksweise, die der Dichter seiner Cleopatra in den Mund legt, und der Darstellung Plutarch's. Auch die Uebereinstimmung in der Nachricht, die Anton über die von seinem Weibe Fulvia erregten Unruhen erhält, ist nur eine inhaltliche. Plutarch berichtet:

> *(Antony's) brother Lucius and Fulvia his wife, fell out first betwene themselves, and afterwards fell to open warre with Cæsar, and had brought all to nought, that they were both driven to flie out of Italy.* (982, 8—10.)

Bei Shakespeare:

> Mess. *Fulvia thy wife first came into the field.*
> Ant. *Against my brother Lucius?*
> Mess. *Ay:*
> *But soon that war had end, and the time's state*
> *Made friends of them, jointing their force 'gainst Cæsar;*
> *Whose better issue in the war, from Italy,*
> *Upon the first encounter, drave them.* (I, 2, 92—98.)

Der Dichter hat den hier sehr unbeholfenen Ausdruck des Biographen so umgeformt und verbessert, daß bei seiner Darstellung, die sich inhaltlich zwar ganz genau an Plutarch anschließt, von einer sprachlichen Beeinflussung, meiner Meinung nach, keine Rede sein kann.

In den Stellen, welche wörtliche Uebereinstimmung zeigen, handelt es sich meistens um Theile von Reden, die auch Plutarch in direkter Form anführt. Es liegt auf der Hand, daß diese Stücke sich am besten zur Aufnahme in das Drama eigneten. Sie beziehen sich vorwiegend auf die Wiedergabe charakteristischer Aussprüche bei historischen Ereignissen (1. Gruppe).

Daneben finden wir aber auch Uebereinstimmung in Schilderungen, in dem Berichte von Ereignissen, die der Dichter aus irgend einem Grunde dramatisch nicht darstellen wollte oder konnte, also in Stellen, die einen mehr epischen Charakter haben.[1]) Die dritte Gruppe bilden die Episoden und Anekdoten, die der Dichter mit größeren oder kleineren Aenderungen aus der Biographie übernommen hat.

1. Aussprüche bei historischen Ereignissen.

Wir führen diese Stellen mit ganz kurzer Inhaltsangabe an und greifen dann einige besonders charakteristische zu näherer Betrachtung heraus.

Akt.	Sc.	Vers	Plut.	Zeile	
III	7	42—49	998	33—38	Enobarbus räth von der Seeschlacht ab.
„	12	19—24	1003	15—17	Cæsar's Antwort an Euphronius.
IV	1	3—5	1004	1—3	2. Herausforderung zum Zweikampfe.
„	2	20—23	„	5—7	Abschied Anton's von seinen Getreuen.
„	„	26—30	„	7—9	
„	„	34—44	„	9—12	
„	14	57—61	„	36—38	Worte Anton's nach der letzten Schlacht.
„	„	95—97	„	43—44	Worte Anton's nach dem Tode des Eros.
„	15	41—58	1005	13—21	Anton's Tod.
V	1	40—48	„	26—29	Klage Cæsar's über Anton's Tod.
„	2	35—46	„	41—53	Cleopatra's Gefangennahme (Bühnenanweisung).
„	„	200—202	1007	27—30	Dolabella theilt Cleop. Cæsar's Absichten mit.
„	„	328—330	1008	15. 16	Entdeckung des Todes der Cleop. durch Cæsar's Boten.
„	„	351—355	„	27—30	Vermuthung der Soldaten über die Todesart der Königin.
„	„	356—361	„	30—34	

[1]) Wir brauchen den Ausdruck epische Stellen so, wie ihn Delius in seinem Vortrage: Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen (Jahrbuch 1877) definiert hat.

Die gleichen Thatsachen, die Dichter und Biograph darzustellen hatten, haben zuweilen auch zu ähnlicher Form geführt. Plutarch theilt nicht selten die Reden Anton's und Anderer ihrem Inhalt nach oder auch in direkter Form mit. Diese Stellen ließen sich natürlich am leichtesten in das Drama hinübernehmen; sie bedurften nur geringer Aenderungen, um sich der Dialogform anzupassen.

Dennoch werden wir sehen, daß die kleinen Unterschiede, die wir bemerken, immer wesentliche Verbesserungen sind; daß die Sprache so geändert ist, daß sie sich vollkommen dem Uebrigen organisch verbindet, ohne irgend etwas Fremdes dem Werke des Dichters einzufügen.

In den meisten oben angeführten Stellen beschränkt sich die Uebereinstimmung auf ein paar Worte. Die Gedanken entsprechen sich zwar durchweg genau, doch hat Shakespeare eine weit kürzere und viel anschaulichere Form gewählt. Wenn Plutarch z. B. den Canidius zu Anton sagen läßt:

> *he should do against all reason, he having so great skill and experience of battelles by land as he had, if he should not employ the force and valiantnes of so many lusty armed footemen as he had readie,*

so finden wir dafür bei Shakespeare:

Enobarbus. *You throw away*
The absolute soldiership you have by land;
Distract your army, which doth most consist
Of war-mark'd footmen.

Wie viel besser ist der kurze, treffende Ausdruck *absolute soldiership you have by land* als die entsprechenden Worte bei Plutarch! Wie viel bezeichnender ist *war-mark'd* für *lusty armed* als Adjectiv zu *footmen!* Als weitere Beispiele führen wir die Stellen an, welche die deutlichste Anlehnung zeigen; so die Abschiedsworte Anton's am Abende vor der letzten Schlacht.

Plutarch berichtet:

> *So being at supper, he commaunded his officers and household servants that waited on him at his bord, that they should fill his cuppes full and make as much of him as they could.*

Shakespeare dafür (IV, 2, 20—23):

Ant. *Well, my good fellows, wait on me to-night:*
Scant not my cups; and make as much of me
As when mine empire was your fellow too,
And suffer'd my command.

Auch in der Fortsetzung (26—30) erkennen wir Plutarch's Einfluß:

Haply you shall not see me more; or if,
A mangled shadow: perchance to-morrow
You 'll serve another master. I look on you
As one that takes his leave.

Plutarch:

for, sayd he, you know not whether you shall do so much for me tomorrow or not, or whether yon shall serve another maister: and it may be you shall see me no more, but a dead body.

Die Verwendung der Plutarchischen Prosa ist unverkennbar, aber ebenso deutlich sind die Besserungen des Dichters, der die einfachen Worte der Quelle durch die Verbindung mit seinen poetischen Ausdrücken zu bester Wirkung vereinigt. Jede triviale Wendung ist ausgemerzt und durch originelle und anschauliche Bilder ersetzt, z. B. für *dead body* Plutarch's *a mangled shadow;* für *fill his cuppes full* steht *scant not my cups.* So auch im Folgenden, wo der Plutarchische Satz:

he would not lead them to battell, where he thought not rather safely to returne with victorie, than valiantly to dye with honour —

trotz enger Anlehnung durch die Verse:

. . . . . *know, my hearts,*
I hope well of to-morrow; and will lead you,
Where rather I'll expect victorious life
Than death and honour —

trefflich wiedergegeben ist.

Nachdem Eros sich vor den Augen seines Herrn getötet hat, ruft Anton bei Plutarch aus:

O noble Eros, I thanke thee for this, and it is valiantly done of thee, to shew me what I should do to my selfe, which thou couldest not do for me.

Bei Shakespeare finden wir:

Ant. *Thrice-nobler than myself!*
Thou teachest me, O valiant Eros, what
I should, and thou couldst not.

Der Vorzug der kraftvollen, gedrungenen Ausdrucksweise des Dichters springt in die Augen. Die Schilderung vom Tode Anton's in den Armen der Cleopatra ist eine der besten Stellen in der Biographie; Plutarch erzählt:

(Antonius) called for wine . . . . When he had dronke, he earnestly prayed her, and persuaded her, that she would seeke to save her life, if she could possible, without reproche and dishonour: and that chiefly she should trust Proculeius above any man else about Cæsar. And as for himselfe, that she should not lament nor sorrow for the miserable chaunge of his fortune at the end of his dayes: but rather that she should thinke him the more fortunate, for the former triumphes and honours he had received, considering that while he lived he was the noblest and greatest Prince of the world, and that now he was overcome not cowardly, but valiantly, a Romaine by an other Romaine.

In seiner Darstellung hat sich Shakespeare sehr eng an die Vorlage angeschlossen, doch auch hier bemerken wir wieder dieselben Vorzüge, dieselbe meisterhafte Verarbeitung des Materials, die wir bisher zu bewundern hatten:

Ant. *I am dying, Egypt, dying:*
Give me some wine, and let me speak a little.
. . . . . .

Ant. *One word, sweet queen:*
Of Cæsar seek your honour, with your safety. O!
. . . . . .

Ant. *Gentle, hear me:*
None about Cæsar trust but Proculeius.
. . . . . .

Ant. *The miserable change now at my end*
Lament nor sorrow at; but please your thoughts
In feeding them with those my former fortunes,
Wherein I lived, the greatest prince o' the world,
The noblest; and do now not basely die,
Not cowardly put off my helmet to
My countryman, — a Roman by a Roman
Valiantly vanquished.

2. Epische Stellen.

Es kann nicht überraschen, wenn wir in den Bedingungen, Botschaften, Vorschlägen, die die Gegenparteien auswechseln, theilweise wörtliche Uebereinstimmungen finden. Shakespeare konnte kaum etwas anderes sagen, als er in der Biographie vorfand. Er hatte nur die Prosa in Verse zu bringen, und daß er dies sehr geschickt gemacht hat, werden einige Proben beweisen. Ich lasse zunächst die Tabelle folgen.

Akt.	Sc.	Vers	Plut.	Zeile	
I	4	56—58	976	7—10	Mühsal Anton's beim Rückzuge von Modena.
„	„	59—71	„	18—22	
II	2	196—210	980	3—9	Schilderung der ersten Begegnung am Cydnus.
„	„	211—220	„	9—17	
„	„	224—230	„	18—21	
„	6	34—37	982	53—983,2	Friedensbedingungen mit Pompeius.
III	6	1—19	994	26—43	Länderschenkung an Cleopatra.
„	„	8—10	985	7—8	
„	„	24—37	994	47—995,3	Gegenseitige Beschuldigungen Anton's u. Cæsar's.
„	„	68—76	997	29—35	Aufzählung der Streitkräfte und Verbündeten Anton's.
„	7	35—41	997	45—51	Anton's Inferiorität zur See.
„	10	11—15	999	52—1000,1	Schilderung der Flucht der Cleopatra.
„	„	19—24	1000	9—12	Schilderung der Flucht des Antonius.
„	12	11—19	1002	53—1003,2	Unterwerfungsvorschläge Anton's u. Cleopatra's.
IV	6	11—15	1003	5—14	Abfall des Alexas.

Wenn Plutarch die Bedingungen für die Beilegung des Krieges gegen Pompeius so angiebt:

> *Now, after they had agreed that Sextus Pompeius should have Sicile and Sardinia, with this condition, that he should ridde the sea of all theeves and pirats, and make it safe for passengers, and withall that he should send a certaine of wheate to Rome,*

so finden wir bei Shakespeare:

> Pomp. *You have made me offer*
> *Of Sicily, Sardinia; and I must*
> *Rid all the sea of pirates; then to send*
> *Measures of wheat to Rome. . . .*

Die Ausdrucksweise des Dichters ist prägnanter, kürzer, als die des Biographen. Sie entspricht zugleich dem Charakter des Pompeius, der mit soldatischer Bestimmtheit alle unnöthigen Worte vermeidet. Statt der Verbindung *with this condition that* steht ein einfaches *and*, die überflüssige Wiederholung *and make it safe for passengers* bleibt fort, schließlich wird der schwerfällige Schlußsatz durch den kurzen Infinitiv ersetzt. Aehnliche Erscheinungen wie diese zeigen die gegenseitigen Beschuldigungen des Antonius und Cæsar.

Plutarch zählt die einzelnen Punkte auf:

> *First, that having spoiled Sextus Pompeius in Sicile, he did not give him his part of the Ile.*

Bei Shakespeare genau so:

and that, having in Sicily
Sextus Pompeius spoil'd, we have not rated him
His part o' the isle —

(wo *rated* entschieden besser ist als *given*).

Plut. *Secondly, that he did detayne in his hands the shippes he lent him to make that warre.*

Shakespeare: *then does he say, he lent me*
Some shipping unrestored

(die treffliche Kürzung *some shipping unrestored* für den längeren Ausdruck).

Plut. *Thirdly, that having put Lepidus their companion and triumvirate out of his part of the Empire, and having deprived him of all honors: he retayned for himselfe the lands and revenues thereof, which had bene assigned unto him for his part.*

Bei Shakespeare haben wir für diesen dritten Punkt die viel kürzere und dabei doch alles Wesentliche enthaltende Wiedergabe:

lastly, he frets
That Lepidus of the triumvirate
Should be deposed; and, being, that we detain
All his revenue.

Ebenso hat der Dichter die Entgegnung Cæsar's dem Plutarch entnommen und in seinen Versen gezeigt, wie viel kürzer und besser man zum Theil mit den gleichen Worten dasselbe ausdrücken kann wie der Biograph.

Das bekannte Prachtstück aus Antony and Cleopatra, die Schilderung der ersten Begegnung des Paares, trägt so unverkennbar die Spuren des Shakespeare'schen Genius, daß man überrascht ist, auch dort theilweise wörtliche Uebereinstimmung mit Plutarch zu finden.[1])

. . . to take her barge in the river of Cydnus, the poope whereof was of gold, the sailes of purple, and the owers of silver, which kept stroke in rowing after the sound of the musicke of flutes, howboyes, cytherns, vyolls, and such other instruments as they played upon in the barge.

The barge she sat in, like a burnish'd throne
Burn'd on the water: the poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were love-sick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,

---

[1]) Die im Citat gesperrt gedruckten Ausdrücke sind Plutarch entnommen.

And now for the person of her selfe: she was laide under a pavillion of cloth of golde of tissue, apparelled and attired like the goddesse Venus, commonly drawen in picture: and hard by her, on either hand of her, pretie faire boys apparelled as painters doe set foorth god Cupide, with litle fans in their hands, with the which they fanned winde upon her.

Her Ladies and gentlewomen also, the fairest of them were apparelled like the nymphes Nereides (which are the myrmaides of the waters) and like the Graces, some stearing the helme, others tending the tackle and ropes of the barge, out of the which there came a wonderfull passing sweete savor of perfumes, that perfumed the wharfes side, pestered with innumerable multitudes of people. Some of them followed the barge all alongst the rivers side: others also ranne out of the citie to see her coming in. So that in the end, there ranne such multitudes of people one after another to see her, that Antonius was left post alone in the market place, in his Imperiall seate. When Cleopatra landed Antonius sent to invite her to supper to him. But she sent him worde againe, he should doe better rather to come and suppe with her. Antonius therefore to shew himselfe curteous unto her at her arrivall, was contented to obey her, and went to supper to her.

As amorous of their strokes. For her own person,
It beggar'd all description: she did lie
In her pavilion — cloth-of-gold of tissue —
O'er-picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature: on each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
With divers-colour'd fans, whose wind did seem
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undid did.
Agr. *O, rare for Antony!*
Eno. *Her gentlewomen, like the Nereides,*
So many mermaids, tended her i' the eyes,
And made their bends adornings: at the helm
A seeming mermaid steers: the silken tackle
Swell with the touches of those flower-soft hands,
That yarely frame the office. From the barge
A strange invisible perfume hits the sense
Of the adjacent wharfs. The city cast
Her people out upon her; and Antony,
Enthroned i' the market-place, did sit alone,
Whistling to the air; which, but for vacancy,
Had gone to gaze on Cleopatra too
And made a gap in nature.
Agr. *Rare Egyptian!*
Eno. *Upon her landing, Antony sent to her,*
Invited her to supper: she replied,
It should be better he became her guest:
Which she entreated: our courteous Antony,
Whom ne'er the word of 'No' woman heard speak,

Being barber'd ten times o'er, goes to
the feast,
And for his ordinary pays his heart
For what his eyes eat only.

Vergleicht man die nebeneinander gestellten Versionen, so ergiebt sich schon bei oberflächlicher Betrachtung, daß die wunderbare Darstellung Shakespeare's der Vorlage nicht viel zu verdanken hat. Die Beschreibung des Schiffes und seiner Ausrüstung ist Beiden gemeinsam, wenn auch der Dichter durch poetische Zusätze den Eindruck weit anschaulicher und packender macht. Die reizenden Bilder, deren sich Shakespeare bedient, die treffenden, originellen Epitheta, die hübschen Vergleiche, der einschmeichelnde Wohlklang der Sprache, der koncise Ausdruck, kurz Alles, was den ästhetischen Genuß, den wir beim Lesen oder Hören der herrlichen Verse empfinden, verursacht, ist des Dichters Eigenthum.

Plutarch spricht von

pretie faire boys apparelled as painters doe set foorth god Cupide.

Shakespeare sagt:

pretty dimpled boys, like smiling Cupids.

Wie viel anschaulicher und hübscher ist der vom Dichter gewählte Ausdruck! Wir sehen die rosigen Kindergesichter mit den schelmischen Grübchen in den runden Wangen vor uns; durch die kleine Aenderung ist die Vorstellung eines anmuthigen Bildes in uns erweckt, das die Worte des Biographen nur sehr mangelhaft darzustellen versuchen. Ueberall, wo Shakespeare die Worte Plutarch's verwendet, ist er bedeutend kürzer und treffender. Wie vollkommen klar geben z. B. die wenigen Worte:

The city cast
Her people out upon her; and Antony,
Enthroned i'the market-place, did sit alone

wieder, was in der Biographie breit und langathmig mit mehr als der doppelten Zahl Worte vorgetragen wird. Shakespeare's Verse stellen jedesmal die beste und kürzeste Art dar, wie das, was der Biograph sagen will, ausgedrückt werden kann. Es ergiebt sich deutlich, daß nur ganz äußerlich die Sprache des Dichters beeinflußt ist. Der Biograph gab nur die Anregung. In der Ausführung und Darstellung aber, und nicht zum Wenigsten gerade da, wo dieselben Worte verwendet sind, zeigt sich die gewaltige Ueberlegenheit und Originalität des Poeten.

Meisterhaft ist auch die Bearbeitung, die Plutarch's Bericht von Anton's und Cleopatra's Flucht aus der Schlacht bei Actium im Drama gefunden hat. Die Schilderung ist dem Soldaten Scarus in den Mund gelegt, der in derber, aber höchst packender Weise das unheilvolle Ereigniß meldet:

— i' the midst o' the fight,
When vantage like a pair of twins appear'd,
Both as the same, or rather ours the elder,
The breese upon her, like a cow in June,
Hoists sails and flies.

Bei Plutarch ist nur derselbe Ausdruck: *hoysing saile to flie* vorhanden. Die Unentschiedenheit der Schlacht, die Shakespeare durch ein ebenso originelles wie treffendes Bild veranschaulicht, gelangt bei Plutarch durch die schlichten Worte:

the battle was yet of even hand, and the victorie doubtfull, being indifferent to both

zum Ausdruck.

Wenn auch der Bericht über Anton's schmachvolles Entweichen aus dem Kampfe keine wörtliche, sondern nur inhaltliche Uebereinstimmung aufweist, so möchten wir doch beide Versionen hier abdrucken, da die Ausführung, die die Stelle durch den Dichter gefunden hat, sehr charakteristisch und vorzüglich geeignet ist, die Verschiedenheit der Sprache und Anschauungsweise zu zeigen.

Plutarch:

For when he saw Cleopatraes shippe under saile, he forgot, forsook, and betrayed them that fought for him, and imbarked upon a galley with five bankes of owers, to follow her that was already begun to overthrow him, and would in the end be his utter destruction.

Shakespeare:

Scarus: *She once being loof'd*
The noble ruin of her magic, Antony,
Claps on his sea-wing, and, like a doting mallard,
Leaving the fight in height, flies after her:
I never saw an action of such shame;
Experience, manhood, honour, ne'er before
Did violate so itself.

3. Anekdoten und Episoden.

Die wenigen Anekdoten, die Shakespeare der Biographie entnommen hat, sind bei Besprechung der einzelnen Scenen in Rücksicht auf sprachliche Uebereinstimmung (die übrigens nur sehr gering ist) schon früher erwähnt worden.

Anekdoten.

Akt.	Sc.	Vers	Plut.	Zeile	
I	1	53. 54	981	36—38	Nächtliche Spaziergänge.
II	2	183	"	4	Gleichzeitige Zubereitung von 8 Ebern.
"	"	184	"	6	
"	5	11—18	"	45—982,3	Cleop. läßt durch Taucher Salzfische an Anton's Angel hängen.
III	1	16—19	984	22. 23	Stimmen der öffentlichen Meinung in Rom.
"	7	14—16	997	6—8	
IV	3	12. 13 20—23	1004	14. 15	Vorzeichen von der Musik in der Luft.
"	"	17. 18	1004	20. 21	Deutung dieses Zeichens.
"	12	3. 4	997	24	Schwalben Vorzeichen.

Episoden.

Akt.	Sc.	Vers	Plut.	Zeile	
II	3	10—38	983	20—34	Wahrsager.
"	7	66—83	"	10—15	Versuchter Verrath des Menas.
III	7	62—67	998	53—999,3	Warnung der Soldaten vor der Seeschlacht.
"	13	93	1003	22	Thyreus.
"	"	139—151	"	22—27	
V	2	138—179	1007	10—22	Seleucus.
"	"	234—236	" 1008	51. 52 17. 18	Bauer mit Feigen.

Unter den Episoden zeigen die Prophezeiungen des Wahrsagers und die Warnungen des Soldaten vor der Seeschlacht die größte Anlehnung an Plutarch, während diese sich in der Scene mit Thyreus auf die Botschaft an Cæsar beschränkt. Die übrigen Episoden zeigen nur ganz geringe, das Intermezzo mit dem Bauern, der Cleopatra den Korb mit Feigen bringt, gar keine wörtliche Uebereinstimmung.

In dem Gespräche mit dem Wahrsager sind dieselben Thatsachen, die Plutarch erwähnt, in freier Weise wiedergegeben. Wenn es bei Plutarch heißt:

> *therefore he counselled him utterly to leave his company, and to get him as farre from him as he could. For thy Demon, said he, (that is to say, the good angell and spirit that keepeth thee) is affraide of his: and being high and coragious when he is alone, becomes fearefull and timorous when he cometh neere unto the other —*

so finden wir bei Shakespeare dementsprechend:

Therefore, O Antony, stay not by his side:
Thy demon, that's thy spirit which keeps thee, is
Noble, courageous, high, unmatchable,
Where Cæsar's is not; but, near him, thy angel
Becomes afear, as being o'erpower'd: therefore
Make space enough between you.

Shakespeare hat klar und vortrefflich die Prosa Plutarch's in Verse gebracht. Im folgenden Theile der Scene weicht der Dichter mehr von Plutarch ab, wenn er auch hier und da noch ein Wort oder eine Wendung verwerthet.

Vielleicht die größte Anlehnung im ganzen Stücke findet sich in der Episode des Soldaten. Zugleich erkennen wir aber auch dort, wie vorzüglich Shakespeare dabei die Ueberlegenheit und Selbständigkeit seiner Ausdrucksweise gewahrt hat.

Plutarch. *O noble Emperor, how commeth it to passe that you trust to these vile brittle ships?*

Shakespeare. *O noble emperor, do not fight by sea;*
Trust not to rotten planks.

Plutarch. *Doe you mistrust these wounds of mine and this sword?*

Shakespeare. *Do you misdoubt*
This sword and these my wounds?

Plutarch. *Let the Egyptians and Phenicians fight by sea, and set us on the maine land, where we use to conquer or to be slaine on our feete.*

Shakespeare. *Let the Egyptians*
And the Phœnicians go a-ducking: we
Have used to conquer standing on the earth,
And fighting foot to foot.

Die geringen Aenderungen des Dichters sprechen für sich selbst. Die einfache Gegenüberstellung der beiden Versionen beweist aufs Deutlichste, daß selbst hier, wo fast Wort für Wort übereinstimmt, dennoch kein fremdes Element künstlich eingefügt ist.

Ziehen wir nun die Summe unserer Betrachtung, so ergiebt sich auch für Antony and Cleopatra, was Delius für die beiden andern Römerdramen nachgewiesen hat, «daß Shakespeare der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist.»

Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dramen.

Von

Hermann Conrad.

(Hierzu gehören die dem Bande beigefügten Tabellen.)

---

1. Bedeutung der Altersbestimmungen.

Was das Geisteswerk unseres Goethe, unseres Schiller zu einem unverlierbaren Besitz unseres Volkes macht, ist die genaue Bekanntschaft mit ihrem äußeren Lebensgange und ihrem inneren Werden, mit ihrem menschlich gebundenen Wollen und Können zu jeder Zeit ihres Daseins. Ihre einzelnen Werke sind uns nicht abstrakte dichterische Leistungen, sondern nach ihren Motiven und Zielen zu erkennende Manifestationen einer bestimmten Phase ihrer Entwickelung.

Ganz anders ist es mit den Schöpfungen des größten Dichters aller Zeiten. Thatsachen seines äußeren Lebensganges, die Licht auf die Entstehung jener werfen, sie aus ihrer ideellen Ferne uns menschlich nahe rücken könnten, sind uns nicht bekannt, und es ist schwerlich anzunehmen, daß heute noch unentdeckte Quellen existieren, die das dichte, sein Dasein bedeckende Dunkel zu erhellen bestimmt sind. Wenn wir — was wir in einem natürlichen Drange thun müssen — den Menschen finden wollen, können wir ihn nur in seinen Werken suchen, in seinen — Gott sei Dank! — zahlreichen und nach Form und Gehalt äußerst mannigfaltigen Werken.

Den Menschen Shakespeare in seinen Werken suchen, heißt indessen nicht, eine Anzahl von Meinungsäußerungen und Sentenzen aus dem Munde der verschiedenen von ihm geschaffenen Charaktere zusammenstellen und sie als seine eigenen Ansichten betrachten.

Was von diesen seine eigene innerste Ueberzeugung ist, könnte ja erst festgestellt werden, wenn wir seine moralische Persönlichkeit kennten. Es heißt vor allen Dingen, die zeitliche Folge seiner Dichtungen bestimmen: und wenn wir dann aus ihrer Form und Technik auf sein dichterisches Fortschreiten sichere Schlüsse ziehen können, wird uns ihr Gehalt auch Aufklärung über die Entwickelung des Menschen geben. Nicht also bloß vom litterarhistorischen Standpunkte ist die Fixierung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dramen nothwendig. Wenn wir sehen, wie jeder Shakespeare-Forscher, auf der Suche nach der persönlichen Einheit unter der Mannigfaltigkeit der Manifestationen, sich sein eigenes Bild von dem Dichter schafft: Ulrici vermittelst eines äußerst trügerischen ästhetischen Empfindens; Gervinus, indem er die Dichtungen in ein eigenmächtig herumgebautes philosophisches System einschachtelt, von dem Shakespeare keine Ahnung haben konnte; Dowden, indem er seinem geistvollen Evolutions-Gemälde eine Chronologie der Dramen zu Grunde legt, die in vielen Punkten nicht feststeht — so können wir uns der Erkenntniß nicht verschließen, daß kein Gebiet der Shakespeare-Forschung einer energischeren Pflege bedarf als das in den beiden letzten Jahrzehnten sporadisch angebaute wissenschaftlich begründeter Altersbestimmungen.

2. Methode der Altersbestimmungen.

Es giebt zwei Wege, auf denen man zu den Daten der Shakespeare'schen Dramen hinzukommen gesucht hat: den der äußeren und den der inneren Kennzeichen. Die erstere Methode ist ein reichliches Jahrhundert lang ohne definitive Erfolge verwendet worden; jetzt ist man von ihrer Unfruchtbarkeit allseitig überzeugt. Anspielungen Shakespeare's auf Zeitereignisse können ohne weiteres Schluß-Material die Abfassungszeit der Dichtungen, in welchen sie vorkommen, nicht bestimmen, da niemand wissen kann, ob sie im ersten Entwurfe standen oder erst für eine spätere Aufführung eingefügt wurden. Die bekannte Anspielung auf Robert Essex' irische Kämpfe im Prolog des 5. Aktes von Heinrich V., nach der die Abfassungszeit des Dramas so gewöhnlich bestimmt wird, giebt keine Sicherheit. Es könnte sehr wohl schon mehrere Jahre gespielt worden sein, ehe der Dichter sich veranlaßt sah, von seinem Interesse für den Grafen Essex Zeugniß zu geben. Das äußere Indizium, das in diesem Bande zur Feststellung der letzten Redaktion von Was Ihr wollt verwerthet wird, die Anspielung auf die holländischen Polarforscher (S. 199)

müßte als solche und alleinstehend irreführen, da der größere Theil der Dramas sicher einer viel früheren Zeit seine Entstehung verdankt.

Anspielungen in anderen Schriftwerken auf Shakespeare's Dichtungen sagen immer nur, daß die betreffende Dichtung zur Zeit der Anspielung vorhanden gewesen sein muß. So hat auch die werthvollste von diesen Beziehungen, die bekannte von Meres, nur einen beschränkten Werth, indem sie feststellt, daß die von ihm genannten Dichtungen Shakespeare's im Laufe der etwa 10—12jährigen ersten Hälfte seines Entwickelungsganges geschaffen sein müssen. Wenn wir über den Verlauf dieser Entwickelung etwas Sicheres erfahren wollen, bleibt die schwierige Arbeit der chronologischen Ordnung immer noch zu thun.

Die äußeren Indizien können also nichts Weiteres leisten, als einer auf anderem Wege gewonnenen Altersbestimmung zur Bekräftigung dienen; es giebt aber neben ihnen keinen anderen Weg als den der inneren Indizien, der Merkmale des poetischen Stiles und der Versifikation. Der Weg ist steil und schwierig und darf nicht ohne sorgfältige Vorsichtsmaßregeln, nicht flüchtigen Fußes beschritten werden.

Nach den Merkmalen des Stiles und Versbaus sind im Laufe der bisherigen Shakespeare-Forschung zahllose Urtheile von den bedeutendsten Kennern des Dichters abgegeben worden, die in ihrer Gesammtheit als nahezu werthlos zu bezeichnen sind, da in allen Fällen die einzelnen sich mehr oder weniger widersprechen und in mehreren die Abfassungsmöglichkeit einer Dichtung über einen Zeitraum von zehn und mehr Jahren ausgedehnt wird. Damit ist, wenn wir bedenken, daß Shakespeare's ganze dichterische Thätigkeit höchstens einige zwanzig Jahre gedauert hat, litterarhistorisch wenig, im Hinblick auf die Entwickelungsgeschichte des Dichters fast nichts erreicht, wie die so außerordentlich abweichenden Darstellungen derselben beweisen. Jene Männer haben ihre Urtheile auf ihr Stilgefühl gegründet, das auch in seiner denkbar gediegensten Verfassung, erworben in einem hingebenden, lebenslangen Studium des Dichters von feinen Köpfen, wie Malone und Dyce, Delius und Elze, wie die Thatsachen beweisen, fehlbar ist. Ein Gefühl kann nie und nimmer zu einem wissenschaftlichen Werthe werden.

In der Behauptung einer notorischen Thatsache kann niemand eine verkleinernde Absicht finden. Um aber die Vorstellung einer prätentiösen Sicherheit jenen bedeutenden Forschern gegenüber, die mir gänzlich fernliegt, bei dem Leser auszuschließen, erkläre ich im

Hinblick auf den anderen Weg, den ich im Auge habe, daß ich große Hoffnungen auf ihn setze — nicht mehr und nicht weniger. Sollten sie getäuscht werden, so werde ich fortan den Standpunkt der Resignation, den Elze in der Frage der Altersbestimmungen einnimmt, theilen.

Wenn die Besonderheiten des poetischen Stiles und des Versbaus in jeder Entwickelungsphase nicht mit Namen genannt, nicht aufgezählt, ja gezählt werden können, dann bleiben sie wissenschaftlich imaginäre Werthe. Eine Behauptung, wie die folgende, ist von geringem Gewichte: Dieses Drama ist in dem reinsten italianisierenden Stile geschrieben; es gehört daher in den Beginn der Neunziger. In demselben Falle entdeckt ein anderer Forscher ein offenkundiges Streben nach Befreiung von dem fremdländischen Zwange und setzt es in die Mitte der Neunziger. Und vielleicht kommt noch ein dritter hinzu, der den italienischen Stil eigentlich schon überwunden findet und es dem Ende des Jahrhunderts zuweist. Keiner kann seine Behauptung beweisen, und so ist für die Shakespeare-Forschung gar nichts bewiesen. Worauf es ankommt, ist, die neugeprägten Worte, die bildlichen Ausdrücke, Bilder und Vergleiche, die Wortspiele und Concetti, die Gedanken und Gedankenreihen zu nennen, welche die betreffende Periode charakterisieren; und wichtig ist es, die anderen Dichtungen zu bezeichnen, an welche das Stück sich nach der Art des Denkens und des Ausdruckes anlehnt, was bei der Ungeniertheit, mit der sich Shakespeare wiederholt, glücklicherweise möglich ist.

Um für die Leser dieses Jahrbuches wieder ein naheliegendes Beispiel zu wählen, so können sie in Bezug auf Was Ihr wollt außer bei Fleay überall die sichere Behauptung finden, daß das Drama seinem Stile nach zweifellos an das Ende des 16. oder an den Anfang des 17. Jahrhunderts gehört. — Seinem Stile nach! als ob nur ein Stil darin vertreten wäre! Es sind zwei verschiedene — wenn auch geschickt verknüpfte — Handlungen in dem Drama, und jede hat ihren eigenen Stil. Nur die eine zeigt den Stil der Jahrhundertwende, die andere einen nachweislich jugendlichen. — Wenn die Liebes- und ein großer Theil der Freundschafts-Sonette Hunderte von Parallelismen mit den frühesten Dichtungen zeigen, so ist nach meiner Ueberzeugung damit unwiderleglich bewiesen, daß sie in eine sehr frühe Zeit gehören; daß Pembroke der Freund der Sonette nicht ist; daß der gereifte Shakespeare sich von dem Gesange einer üppigen Sirene nicht hat bethören lassen. Und wenn

es noch heute Forscher giebt, die an die Pembroke-Fabel glauben; ja solche, die das Massey'sche Märchen von Shakespeare's unsauberem Liebesvermittelungs-Geschäft nacherzählen, so fehlt ihnen entweder die Kenntniß jenes Beweises oder eine ausreichende Urtheilskraft.

Die Verwendung der Versifikation als Grundlage für Altersbestimmungen ist nicht neu. Schon im Jahre 1850 hat der Engländer Spedding die weiblichen Versausgänge unter diesem Gesichtspunkte betrachtet. In der New Shakspere Society hat es sich Fleay besonders angelegen sein lassen, eine größere Zahl metrischer Indizien für seine chronologischen Untersuchungen auszunutzen, wie die Reime, die Versschlüsse, die Doggerel-Verse und die Alexandriner. Von deutschen Shakespeare-Forschern hat Hertzberg im 13. Jahrbuche zu gleichem Zwecke die weiblichen Versschlüsse (unabhängig von den Engländern), sowie die Aussprache des Bindevokals *e* in den heute stummen Verbalendungen - *ed*, - *est* und - *eth* behandelt. Und das 28. Jahrbuch (1893) enthält eine vortreffliche Untersuchung von Julius Heuser über den Coupletreim, die schätzenswerthes Material für chronologische Zwecke bietet. Wenn die bisherigen Arbeiten dieser Richtung keine nennenswerthen Resultate ergeben haben, so liegt das meines Erachtens einerseits an der zu großen Beschränkung der Beobachtungen, andererseits an der Kritiklosigkeit, mit der man die verschiedenen metrischen Indizien als gleichwerthig behandelt hat, und schließlich an der rücksichtslosen Art, mit der man auf wenig vielseitige Beobachtungen die weitgehendsten Folgerungen gebaut hat.

3. Altersbestimmungen nach den Merkmalen der Versifikation.

Daß Altersbestimmungen nach den äußeren Merkmalen der Versgestaltung möglich sind, ergiebt sich aus der unumstößlichen Thatsache, daß die Behandlung des jambischen Quinars, wie wir sie in den jugendlichen Dramen finden, wesentlich verschieden ist von der der spätesten Dichtungen. Der Unterschied ist ein so großer, daß er jedem mit rhythmischer Empfindung begabten Menschen ins Ohr fallen muß; wenn wir bei einem solchen eine Unbekanntschaft mit dem Inhalte der Shakespeare'schen Dramen voraussetzen, so würde der Vortrag einer Stelle aus Romeo und einer anderen aus Macbeth ihn wahrscheinlich zu dem Urtheile drängen, daß diese beiden Stellen nicht von einem Dichter herrühren können.

Was die Beobachtung der Versifikation um so fruchtbarer in der genannten Richtung erscheinen läßt, ist die fernere unumstößliche Thatsache, daß ihre Veränderungen im Großen nicht zufällig, sondern auf bestimmte Willensakte des Dichters zurückzuführen sind. Wenn die Reime in den frühesten Dramen zahlreich, in den spätesten selten sind, so liegt dieser Erscheinung die Einsicht zu Grunde, daß der lyrische Schmuck des Reimes die unmittelbare Wirkung lebhaft bewegten, kraftvollen Geschehens nicht erhöhen kann, und der Wille, die Wirkung einer energischen Handlung nicht abzuschwächen. Wenn die weiblichen Versausgänge und die überzähligen Silben vor der Cæsur sich in späteren Dramen mehren, so drückt sich darin die Ueberzeugung des Dichters aus, daß es dem dramatischen Stile entspricht, den glatten Fluß reiner Jamben durch eine überzählige Senkung öfters zu unterbrechen. Wenn in den späteren Dramen der Rhythmus ein viel mannigfaltigerer, wenn der harte Gegenschlag der Trochäen mitten im Verse häufiger ist, so erkennen wir darin die bewußte Absicht des Dichters, die Empfindungen nicht alle auf einen Ton zu stimmen, die Leidenschaft nicht in monotones Jambengeklingel zu kleiden. Die Kunst der irregulären späteren Versifikation steht in ihrer bewußten Feinheit hoch über der roheren Regelmäßigkeit der jugendlichen.

Aber — nur im Großen zeigt sich die bewußte Absicht des Dichters; die Verwirklichung der veränderten metrischen Anschauungen im Einzelnen ist selbstverständlich in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle eine unbewußte, mechanische. Wenn man also es unternimmt, die Reihenfolge der Dramen allein nach der steigenden Zahl der weiblichen Versausgänge und der sinkenden der Reime festzustellen, so kann man das nur thun unter der komischen Voraussetzung, daß Shakespeare zu sich gesagt habe: im vorigen Stücke habe ich 90 Reimverse gehabt, in diesem kann ich nur noch 80 verwenden, oder: im vorigen habe ich 300 weibliche Versausgänge gebracht, in diesem kann ich bis zu 350 gehn. Ein so beschränkter Indizien-Beweis führt den betreffenden englischen Forscher dahin, Die beiden Veroneser als nach Heinrich V., also wohl gegen 1600, entstanden zu bezeichnen — eine Behauptung, mit welcher er der 100jährigen Shakespeare-Forschung und den gegründetsten Ueberzeugungen der namhaftesten Kenner ins Gesicht schlägt. Schließlich hat die Forschung doch so viel geleistet, daß sie für fast alle Dramen ein chronologisches Milieu festgesetzt hat; und speziell Die beiden Veroneser tragen die Merkmale jugend-

licher Arbeit so offen zur Schau, daß ein derartiges Resultat für die Unrichtigkeit des Beweisverfahrens beweisend ist. Gegenüber einem solchen pedantischen Verfahren muß es als selbstverständlich betrachtet werden, daß die Progression der Einzelerscheinungen keine stetige ist. Dann aber — wird man einwenden — ist die Aussicht, aus der Behandlung der Versifikation die Chronologie der Dramen festzustellen, doch wohl sehr gering.

Nein; und zwar aus folgenden Gründen nicht:

1. Wenn wir auch bei keiner Einzelerscheinung eine strenge Stetigkeit der Progression voraussetzen dürfen, so werden wir bei den verschiedenen doch verschiedene Grade der Stetigkeit erkennen, die in der Natur der betreffenden Erscheinung begründet sind. Wenn bei Shakespeare z. B. im Laufe der Jahre die Abneigung, den Quinar als metrisches Ganzes zu betrachten, und die Neigung für unregelmäßige, von einer Cæsur bis zur anderen reichende rhythmische Reihen wächst, so müssen naturgemäß die Enjambements zunehmen; die Zunahme der Enjambements ist eine viel stetigere als die der weiblichen Versausgänge und darum ein besseres Kriterium für Altersbestimmungen. Wir werden also die beweiskräftigeren von den mehr zufälligen Erscheinungen zu scheiden haben.

2. Was der Einzelerscheinung an Beweiskraft abgeht, dürfte vielleicht die Fülle derselben ersetzen. Deshalb zeigen denn die diesem Bande beigegebenen metrischen Tabellen die Versentwickelung mit einer Vielseitigkeit, wie sie bisher nicht angestrebt worden ist.

Schließlich sollen nach meiner Absicht die metrischen Eigenthümlichkeiten auch nicht allein den Beweis führen, sondern mit den Merkmalen des poetischen Stiles zusammen; und eben auf diese Vereinigung gründet sich meine große Hoffnung.

4. Methode der Untersuchung.

Die vorliegende Untersuchung hat zwei Ziele zu erreichen: zuerst muß der Gang der metrischen Entwickelung in Shakespeare's Dramen, von der bisher nur einzelne Seiten beobachtet worden sind, in möglichst vielen Einzelerscheinungen festgestellt werden. Die Untersuchung wird sich also erstrecken auf die Gattung der Verse, auf ihren Bau und auf ihren Rhythmus.

Hinsichtlich der ersten Aufgabe wird das numerische Verhältniß der Doggerel- zu den jambischen Versen, und innerhalb der letzteren

das Verhältniß der Alexandriner und verkürzten Verse zu den Quinaren und das der Blankverse zu den Reimversen geprüft werden. Daneben soll die Zahl der ganz regulären und der ganz irregulären Quinare festgestellt werden; die letzteren sind auf der Rückseite der metrischen Listen sämmtlich ausgeschrieben.

Hierauf werden sämmtliche Versarten — mit Ausschluß der Doggerels — auf ihre Besonderheiten hin untersucht, vor allen anderen eingehend die Quinare, bei denen speziell die Art der Versschlüsse und der Cæsuren bestimmt werden muß. In das Gebiet des Versbaus gehört auch die Bindung (Enjambement), Brechung, Verkürzung und Theilung der Verse *(Amphibious Section).*

Die Betrachtung der Rhythmik kann sich nur auf den Gebrauch der Trochäen, Anapäste, Doppeljamben (⏑ ⏑ — —) und einsilbigen Versfüße erstrecken.

Das zweite Ziel der Untersuchung muß die Fixierung der Perioden der metrischen Entwickelung und ihrer charakteristischen Kennzeichen sein. Um zu diesem Ziele zu gelangen, bleibt uns nichts Anderes übrig, als von den ziemlich allgemein anerkannten Perioden der dichterischen Entwickelung Shakespeare's auszugehn, deren Grenzen sich zwar schwer bestimmen lassen, als deren Mittelpunkte aber ziemlich zuverlässig die Jahre 1590, 1595, 1600 und 1605 zu betrachten sind: es sind die jugendliche Periode der Abhängigkeit von fremden Mustern, die Periode des Ringens nach Freiheit, und die Reifezeit, welche nach der auffallenden Verschiedenheit des Geistes der in ihr geschaffenen Dichtungen einzutheilen ist in die Periode der harmonischen und die der düsteren Lebensanschauung. Daß jede dieser Perioden ihre charakteristische Versifikation zeigt, ist an sich nicht unwahrscheinlich, aber keineswegs nothwendig — nach meinen bisherigen Beobachtungen scheint es mir sogar nicht so zu sein. Da wir aber nicht antizipieren können, was erst bewiesen, gefunden werden soll, so müssen wir eben von jenen vier Perioden ausgehn, und speziell von den verhältnißmäßig wenigen Dramen, deren chronologische Milieus — wiederum nach ziemlich allgemeiner Uebereinstimmung – die Jahre 1590, 1595, 1600, 1605 sind. Dramen, über deren Abfassungszeit sehr verschiedene Ansichten herrschen, ferner solche, die nicht aus einem Stück, aus einem Guß, sondern zu verschiedenen Zeiten überarbeitet zu sein schienen, mußten ausgeschlossen werden. — Werden Einem doch bei der Bearbeitung auch eines so ausgesuchten und beschränkten Materials die wunderbarsten Ueberraschungen zu Theil. So merkte

ich während der Arbeit an der Komödie der Irrungen, daß die erste Scene des 1. Aktes nach verschiedenen Seiten von den anderen abweichende metrische Merkmale zeigte; und ohne ein voreiliges Urtheil über die Ursachen dieser Abweichungen fällen zu wollen, schien es mir doch gerathen, die Daten dieser Scene nicht mit in die Berechnung zu ziehen. Ich habe sie indessen, von den übrigen durch einen fetten Strich abgetrennt, der Vergleichung wegen in der Liste belassen.

Die Stücke jeder einzelnen Periode für sich und nacheinander zu untersuchen, schien mir weniger zweckmäßig, als je ein Drama aus jeder Periode gleichzeitig zu behandeln und durch Gegenüberstellung die Verschiedenheiten der Versifikation von vornherein in die Augen fallen zu lassen. Daß dann eine einzelne Serie von vier Dramen, wie sie diesem Jahrbuche beigegeben ist, nicht zu definitiven Resultaten führen kann, ist selbstverständlich. Mindestens wird es einer zweiten Serie bedürfen zur Bestätigung der aus der ersten geschöpften Anschauungen; und wahrscheinlich noch einer dritten. Dann aber hoffe ich, daß die metrischen Differenzen der verschiedenen Perioden deutlich genug hervortreten werden, um für die Abfassungszeit andererer Dramen und Dramentheile entscheidend zu werden.

Für die erste Serie habe ich die Komödie der Irrungen, den Kaufmann von Venedig, Heinrich V. und Macbeth gewählt. Hinsichtlich der sehr früheren Abfassungszeit des ersten Stückes ist nie ein Zweifel ausgesprochen worden. Mit der gleichen Einstimmigkeit ist Macbeth immer der reifsten Periode zugewiesen worden. Heinrich V., ist nicht nothwendig, aber mit höchster Wahrscheinlichkeit im Jahre 1599 entstanden; denn die Anspielung auf den irischen Feldzug des Robert Essex im Prologe des 5. Aktes weist auf die Mitte dieses Jahres; und in der bekannten Stelle von Meres werden die die Jugend Heinrich's V. schildernden Dramen, die beiden Theile von Heinrich IV., allein erwähnt, was sehr auffallend wäre, wenn die dramatische Darstellung der ruhmreichen Regierung dieses Königs bereits existiert hätte. Ueber den Kaufmann von Venedig gehn die Ansichten etwas weiter aus einander; das Abfassungs-Milieu ist aber jedenfalls, Alles zusammengehalten, das Jahr 1595.

Um mir Berechnungen, die wegen ihrer großen Zahl und Kleinlichkeit äußerst mühselig und zeitraubend sein würden, zu ersparen, habe ich von jedem der genannten Dramen 1000 den bedeutendsten Scenen entnommene Verse einer genauen Analyse unterzogen, so daß

ler Prozentsatz sämmtlicher Erscheinungen in der in der untersten Zeile der Tabelle gezogenen Summe offen zu Tage liegt. Jede Scene mußte aber dennoch für sich behandelt werden, um denen, welche diese Studien verfolgen, die Möglichkeit zu gewähren, eventuell aus der Abweichung der metrischen Erscheinungen einer Scene von dem Gesammtcharakter der übrigen ihre spätere (resp. frühere) Bearbeitung herauszuerkennen. Nach meiner Ueberzeugung hat Shakespeare, wenn er auch, der Versicherung der Heminge und Condell entsprechend, im Einzelnen wenig korrigiert haben mag, manche Theile seiner Dramen, vielleicht wiederholt, überarbeitet; und ich hoffe in der That, daß gerade die metrische Untersuchung solche Theile erkennen lassen wird.

Bevor ich zur Beleuchtung der einzelnen Seiten meines Verfahrens und zur Darstellung der etwaigen, vor der Hand rein hypothetischen Resultate desselben übergehe, muß ich eine Auffassung, welche die Kleinlichkeit meiner Untersuchungen erwecken könnte, zurückweisen. Eine Shakespeare'sche Metrik prätendiere ich nicht in dem Folgenden aufzustellen. Es handelt sich für mich nur um die Beobachtung zwar zahlreicher, aber immerhin beschränkter Seiten der Shakespeare'schen Verskunst, die nebenbei für eine Gesammttheorie der letzteren nützliches Material bieten mag. Wollte ich eine solche Theorie aufstellen, so müßte ich *ab ovo*, mit den prosodischen Grundprinzipien, beginnen; ich müßte eine kritische Uebersicht über die bisherigen metrischen Forschungen geben, meinen Standpunkt rechtfertigen und andere Standpunkte bekämpfen. Das Alles würde mich ungeheuer weit von dem geraden Wege zu meinem Ziele abführen; und ich brauche die prinzipiellen Fragen nicht erschöpfend zu behandeln, weil ich vor Allem darauf ausgehe, eine Anzahl handgreiflicher, objektiver Erscheinungen, über welche keine großen Meinungsverschiedenheiten herrschen können, zu beobachten, und eine diskretionäre Vollmacht eigentlich nur für die Placierung der Cæsur und die Feststellung der Haupttöne in den einzelnen Versen verlange. Die Rhythmik der Verse bis in die tieftonigen und tonlosen Silben zu verfolgen, würde zu weit und, wie ich versuchen werde auseinanderzusetzen, zu sehr bestreitbaren Resultaten führen.

Hinsichtlich der Entscheidung der Fragen, was ein Alexandriner ist, wo ein Anapäst gehört wird, versichere ich, daß die grundlegenden prosodischen Darlegungen Sidney Walker's über die Zusammenziehung oder Auflösung gewisser Silben maßgebend gewesen sind. Dagegen fühle ich mich zu dem Bekenntniß gedrungen, daß

ich den metrischen Standpunkt Elze's und Abbott's in den Grundanschauungen nicht theile. Ohne vorgängigen Nachweis, daß an der betreffenden Stelle eine Verderbniß vorliegt, scheint mir der einzelne Versuch, Unebenheiten und Unregelmäßigkeiten aus Shakespeare's Versen zu entfernen, unter keinem Gesichtspunkte gerechtfertigt zu sein; die prinzipielle Bethätigung eines solchen Strebens aber schließt die unhaltbare Vorstellung in sich, daß Shakespeare die Absicht hätte haben können, pedantischen Ansprüchen entsprechende Jamben zu drechseln, und ist ein unverantwortlicher Eingriff in die Natur des Shakespeare'schen Schaffens. Um einige Alexandriner aus der Welt zu schaffen, schreckt Abbot nicht vor den unglaublichsten Synkopen, vor den barbarischesten Konsonanten-Häufungen zurück und stellt wahre Ungeheuer von Versen, wie sie nie aus eines echten Dichters Gemüth hätten fließen können, wie sie kein englischer Schauspieler auf der Bühne sprechen würde, als Shakespeare's Schöpfung hin.

Was würden wir zu einem Manne sagen, der sich mit Mäuschen-Fleiß daran machte, aus Kleist's «Hermannsschlacht» die vier- und die sechsfüßigen Verse fortzuschaffen, die Trochäen und Anapäste auszutilgen und Alles glatt zu nagen? — Wir würden ihn um die persönlichen Eigenschaften, die ihm einen solchen rein individuellen Sport ermöglichen, nicht beneiden. Das Kunstwerk aber ist aus zu wuchtigen Quadern erbaut, als daß seine Schneidezähnchen es schädigen könnten. Wir würden nach wie vor unter den gewaltigen Rhythmen dieses nie erreichten Vaterlandsliedes wie unter einem entfesselten Sturme uns beugen und uns erheben; wir würden nach wie vor darauf stolz sein, daß auch unser Deutschland einen Mann erzeugt hat, dessen Seele zu solchen Versen emporflammen konnte. Kleist steht auch in der meisterhaften Kraft und Feinheit, mit der er den germanischen Vers handhabt, von allen deutschen Dramatikern dem großen Briten am nächsten.

Nochmals — ein solches Streben halte ich für eine Versündigung an unserer deutschen Natur. Nach den prosodischen Gesetzen unserer Sprache sind wir niemals im Stande gewesen, die antiken Rhythmen in ihrer ursprünglichen Reinheit auszuprägen. Und wenn das wirklich einmal einem unserer Dichter gelungen wäre, wir hätten ihn darum nicht bewundert. Der Natur unseres Empfindens, das, so sorgfältig wir es auch vor der Außenwelt verschließen mögen, tief und vielfältig und lebhaft bewegt ist, widerstrebt der ewige Gleichklang der Versfüße; wir können nicht begreifen, wie die Alten ihn

haben ertragen können; und dann nur erfreuen uns die fremden Maße, wenn aus ihnen heraus unser alter, kraftvoll geschmeidiger Hebungsvers, lächelnd ob dem antiken Zwange, sein mächtiges Haupt erhebt. Und was Shakespeare betrifft, so müßte der jedes rhythmischen Gefühles bar sein, der nicht einsehen könnte, daß er die Unregelmäßigkeiten in Tausenden von Fällen gewollt und gesucht hat; daß er, wenn er etwas Furchtbares, Unglaubliches zu sagen hat, mit Wollust, möchte ich sagen, so einen trochäischen Felsblock mitten in die rauschende Fluth der Jamben schleudert; daß er ihr Berge von Spondeen und stark betonten Silben entgegenstemmt, um die wuchtende Schwere einer unüberwindlichen Empfindung auszudrücken u. a. m. Für den Empfänglichen ist es ein Hochgenuß, in den späteren Dramen, z. B. in Macbeth, die in den Freiheiten des Versbaues und Rhythmus fein nüancierte Empfindung zu studieren, und eine hohe Genugthuung, daß Shakespeare seine Verse komponierte nicht zur Freude der klassischen Pedanten seiner Zeit, sondern zur Freude des germanischen Menschen.

5. Accente.

Von den Einzelerscheinungen betrachte ich die Accente vor den übrigen, um von vornherein eine für das Verständniß und die Verwendung meiner metrischen Tabellen wichtige prinzipielle Frage zu erledigen.

Was die Herstellung einer soliden Grundlage für die vorliegenden metrischen Untersuchungen erschwerte, ist der eigenthümliche Charakter der accentuierenden Metrik, welche an Stelle der fest bestimmten Werthe der quantitierenden Verse — Länge, Kürze, Position — mit unter sich sehr ungleichen und vielfach fluktuierenden Werthen arbeitet — den Tonwerthen. Die beiden Wörtchen *I have* können die verschiedenste Geltung haben. Sie können erstens zusammen ein selbständiges Tonganzes bilden, von dem je nach den Umständen *I* oder *have* den Hauptton tragen kann. Z. B.: *Have you seen him?* — *I have.* — oder: *I have* [illegible] *a son* — oder: A. *Have you any money?* — *I ha*[illegible] [illegible]. *I have.* — Zweitens kann *I* tonlos werden [illegible] [illegible]halten: *I have forgotten.* Hier kann man [illegible] [illegible]ich betrachten; es lehnt sich an *for*[illegible] [illegible] Wörtern einen Hauptton hat. Drit[illegible] [illegible] *have seen him.*

Die Schwierigke[illegible] [illegible] Theil der in m[illegible]n zu [illegible] [illegible]ruhte nun

wesentlich auf dem fluktuierenden Ton-Charakter dieser kleinen Wörtchen, die unter Umständen einen starken Sinnton erhalten können, für gewöhnlich aber sich unzertrennlich an ein stärker betontes Wort anlehnen. Ich meine also die Artikel, Präpositionen, Konjunktionen, Fürwörter, Hilfszeitwörter und gewisse (wohl nur einsilbige) Adverbien, wie *yet*, *here*, *so*, *then* u. a., die der Verbal-Vorstellung eine nebensächliche zeitliche, örtliche, modale Beziehung geben. Obgleich nun unter diesen Wörtchen, wenn mehrere der Art zusammenkommen, Ton-Unterschiede existieren, indem das eine tieftonig, das andere tonlos ist, habe ich sie bei der Feststellung der Accente doch nur dann berücksichtigt, wenn sie ausnahmsweise durch den Sinn des Satzes einen Hauptton erhielten, was ihnen allen mit Ausschluß der Artikel geschehen kann. Geändert wird an der Sache nichts, wenn für zwei einsilbige Wörtchen ein zweisilbiges gleicher Art eintritt, dessen eine Silbe nach unserem Betonungs-Prinzip dann immer einen stärkeren Ton haben muß als die andern: z. B. *under*. Das Wort kann nur dann einen Hauptton erhalten, wenn das örtliche Verhältniß, das es ausdrückt, hervorgehoben werden soll, wenn es z. B. im Gegensatz gebracht wird zu *over*; sonst repräsentiert es im Verse einen Tiefton und eine tonlose Silbe. In den Worten *ŭndĕr my̆ rōof* kann *under* nicht als selbständiges Tonganzes betrachtet werden; es ist nicht durch die geringste Pause von *my roof* zu entfernen, mit dem es unzertrennlich zusammenhängt und ein Tonganzes bildet.

In Verfolg dieses Prinzips, daß einen wirklichen Verston, einen Hauptton regelmäßig nur Wörter haben können, welche eine bestimmte Vorstellung in unserem Geiste erwecken — Substantiva, Verba und ihre Bestimmungswörter: Adjektiva und Adverbia — die andern nur ausnahmsweise, habe ich denn auch in *ŭndĕr | my̆ rōof* das *under* nicht als Trochäus gerechnet. Ich greife zu meiner Rechtfertigung nicht zu dem Auskunftsmittel der schwebenden Betonung, weil ich die Möglichkeit einer solchen nicht anerkenne, sondern glaube, daß überall und immer, wo das Wörtchen *under* ausgesprochen wird, die erste Silbe einen stärkeren Ton haben muß als die zweite. Ich erkenne vielmehr an, daß *under* ein Trochäus ist, der deutlich hervortritt, wenn das Wort allein für sich ausgesprochen wird oder in Gegensatz zu *over* tritt. Für gewöhnlich aber, wenn sich das Wort an ein folgendes Substantiv anlehnt, macht der Trochäus — zumal in der lebendigen Sprache der Bühne — sich so wenig bemerklich, fällt so wenig ins Gehör, daß er die

Wirkung einer fühlbaren Störung des jambischen Rhythmus nicht haben kann.

In Fällen, wo sich ein einsilbiges Begriffswort, das in der Regel einen Hauptton hat, an ein anderes stärker betontes anlehnt, habe ich dem ersteren keinen Accent zugerechnet: *sweet prince* ist eben ein Spondeus und ein Tonganzes. In *sweet my lord* sind natürlich zwei stark betonte Silben d. h. zwei Tonganze.

Mitunter werden die beiden Silben eines Jambus ganz gleich stark betont, so daß nicht bloß die erlaubten 5, sondern 6 Accente in einem Verse sich finden, z. B.

He bríngs | gréat néws. || The ráven | himsélf | is hoárse —
Macb. I, 5, 39.

Die Lady frohlockt über die Meldung des Boten, daß König Duncan die Nacht in ihrem Schlosse zubringen wolle; würde eine Schauspielerin hier *great news* betonen, so würde sie damit ein mangelhaftes Verständniß für die Situation bekunden; es würde eine schlechte, falsche Deklamation sein.

Ja, Macbeth enthält sogar zwei Verse mit 7 Accenten, ebenfalls von der Lady gesprochen, als sie auftritt mit dem Bewußtsein, daß nun wahrscheinlich der Mord vollzogen ist.

Thát which | hath máde | thém drúnk || hath máde | mé bóld;

Whát hath | quénch'd thém || hath gíven | mé fíre. || Hárk! Péace!

Das sind die oben berührten Spondeen-Berge einer tiefinneren Furcht, über welche die Lady nicht hinwegkommt.

Demgegenüber stehn Verse mit 2 Accenten, deren Zahl in keinem der untersuchten Dramen ganz gering ist; am zahlreichsten sind sie in der Komödie der Irrungen.

Oh, how comes it,
That thou | art then (Frage-Partikel) | *estrán|ged to | thysélf?*
Err. II, 2, 122.
This su|pernát|ural | solí|citing Macb. I, 3, 130.
But he'll | remém|ber with | adván|tages. Hen. V, IV, 3, 50.

Die bisher betrachteten Dramen geben nach den beigegebenen metrischen Tabellen hinsichtlich der Accente das folgende Resultat:

	2	3	4	5	6	7
Comedy of Errors	4,0	28,8	46,5	20,2	0 6	—
Merchant of Venice	2,9	33,4	48,5	15,6	—	—
Henry V.	3,2	35,1	46,3	14,7	0,6	—
Macbeth	2,5	25,7	47,7	22,7	0,7	0,2

Wir sehen aus dieser Tabelle, was wir noch öfters erkennen werden, daß die Verhältnisse im Kaufmann und in Heinrich V. ziemlich gleich sind. Dagegen ist in der Komödie der Irrungen und im Macbeth die Zahl der 3-Accent-Verse geringer, die der 5-Accent-Verse größer.

Die Verhältnisse treten noch deutlicher hervor, wenn wir die Verse mit 3 und 4 Accenten, welche in allen Dramen am zahlreichsten sind, addieren, und sie den Versen mit weniger und mit mehr Accenten gegenüberstellen:

	2	3-4	5-6-7
Comedy of Errors	4,0	75,2	20,2
Merchant of Venice	2,9	81,9	15,6
Henry V.	3,2	81,4	15,3
Macbeth	2,5	73,4	23,6

Die Verse mit 2 Accenten nehmen ziemlich stetig ab; aber die Zahlen sind zu klein, um schlußfähig zu sein. Die Uebereinstimmung zwischen Errors und Macbeth in den voller accentuierten Versen läßt sich gut erklären: im ersteren Falle durch das Bestreben des Dichters, seine Verse möglichst regulär (also mit 5 stark betonten Silben) zu gestalten, im letzteren durch die erhöhte Kraft und Fülle des Ausdrucks und die rhythmische Wucht der Verse.

Die Addition aller Accente ergiebt die Zahlen

3846 3780 3740 3920.

Ob die Accente für Altersbestimmungen überhaupt sich als fruchtbar erweisen, ist mir bis jetzt zweifelhaft; jedenfalls aber wird auch dieser Theil der Forschung fortzusetzen sein.

6. Versarten.

Da es sich hier um den dramatischen Vers handelt oder um die Verse, in denen die Reden gedichtet sind, so habe ich alle lyrischen Einlagen, Masken u. s. w., in denen häufig der vierfüßige gereimte Trochäus oder Jambus vorkommt, ausgeschlossen und auch in der ersten Kolumne nicht mitgezählt. Dagegen habe ich die Zahl der Doggerel-Verse, in denen mitunter ganze Auftritte geschrieben sind, verzeichnet, da sie für die größere oder geringere Jugendlichkeit der Dichtung ein ziemlich sicheres Kriterium sind.

Ihnen stehn gegenüber die jambischen Verse, die ihrerseits in Alexandriner, verkürzte Verse und Quinare zerfallen. Von den letz-

teren bietet jede Tabelle 1000, so daß also die die andern Versarten darstellenden Zahlen nicht in ein prozentuales Verhältniß zu jenen, sondern ihnen gegenübergestellt werden müssen. Nach den metrischen Tabellen stehn 1000 Quinaren gegenüber in

	Errors	Merch.	Henry V.	Macb.
Doggerels	101	2	—	—
Alexandriner	12	14	20	29
Verkürzte Verse	9	12	6	28

In diesen drei Versarten haben wir aufsteigende oder absteigende Reihen; alle drei sind also für Altersbestimmungen zu verwerthen. Die alten englischen Knüttelverse, die in den frühesten Dramen eine nicht unbedeutende Rolle spielen, sind im Merchant nur noch in einem verzettelten Pärchen enthalten, in den beiden späteren fehlen sie. Die Alexandriner und die verkürzten Verse steigen in den vier Dramen auf — jene stetig, diese nicht. Die Alexandriner bilden von den dreien offenbar das wichtigste Kriterium.

7. Alexandriner.

Die Alexandriner habe ich darauf hin untersucht, ob sie regulär oder irregulär sind, d. h. ihre Cæsur nach dem 3. Jambus, nach der 6. Silbe haben oder an einer anderen Stelle des Verses; ferner ob sie weiblichen Ausgang haben, oder ob sie gereimt sind. Es ergiebt sich folgendes Resultat für die vier Stücke:

	Gesammtzahl	regulär	irregulär	männl. Schluß	weibl. Schluß	ungereimt	gereimt
Comedy of Errors	12	6	6	8	4	11	1
Merchant of Venice	14	9	5	11	3	14	—
Henry V.	20	12	8	15	5	20	—
Macbeth	29	17	12	20	9	28	1

Aus dem Verhältniß der irregulären zu den regulären, der weiblichen zu den männlichen, der gereimten zu den reimlosen Alexandrinern läßt sich nach dieser Tabelle kein Schluß ziehen. Dagegen mache ich auf die außerordentlich stetige Progression der regulären Alexandriner aufmerksam.

8. Verkürzte Verse.

Zu den verkürzten Versen rechne ich nicht solche, welche mit dem letzten Theile des vorhergehenden oder den ersten des folgenden Verses (bis zur Cæsur gerechnet) ein Versganzes, sei es auch einen Alexandriner, bilden. Sobald das der Fall ist, hört die Empfindung der rhythmischen Unterbrechung auf, wie die folgenden Beispiele zeigen. In dem Verse

But she, more covetous, || *would have a chain*

ist die erste Hälfte als der Schluß eines anderen Verse gedruckt, während die zweite scheinbar einen verkürzten Vers bildet.

A nut, a cherrystone; || *but she, more covetous*
Would have a chain.

Err. IV, 3, 74.

In dem nächsten Beispiel bildet der verkürzte Vers mit dem ersten Theile des folgenden Verses ein Versganzes:

Gratiano. *Yes, faith, my lord.*
Bassanio. *Our feast shall be much honour'd* || *in your marriage.*

Merch. III, 2, 214.

Mitunter bildet ein scheinbar verkürzter Vers mit der Hälfte des vorhergehenden oder nachfolgenden einen Alexandriner, der selbstverständlich von mir als solcher gerechnet worden ist.

You call'd me dog; || *and for these courtesies*
I'll lend you thus much moneys?

Merch. I, 3, 129.

Weshalb Abbot diese Vers-Zertheilung, die er *Amphibious Section* nennt, nur in dem Falle gelten läßt, wo zwei verschiedene Personen sich in einen Vers theilen, dessen zweite Hälfte dann zugleich die erste Hälfte des folgenden bildet, ist nicht einzusehen. Der rhythmische Eindruck ist genau der nämliche in der Rede einer Person.

Ich lasse die Tabelle der auf diese Weise beschränkten Vers-Gattung folgen:

	Gesammtzahl	Gebrauch		Silbenzahl									männl. Schluß	weibl. Schluß
		motiviert	unmotiviert	1	2	3	4	5	6	7	8	9		
Errors	9	2	7	—	2	—	4	2	—	1	—	—	6	3
Merchant	12	9	3	—	1	—	5	2	1	1	2	—	9	3
Henry V.	6	4	2	—	—	—	1	1	2	1	1	—	4	2
Macbeth	28	17	11	3	—	2	4	6	7	1	4	1	15	13

Die verkürzten Verse sind zunächst danach geschieden, ob sie motiviert oder unmotiviert eintreten. In der Mehrzahl der Fälle verdanken sie ihr Dasein einer bestimmten poetischen Absicht. Erstens sollen sie eine Pause markieren: So unterbricht Aegeon seine längere Erzählung mit den Worten:

We came aboard — Err. I, 1, 62.

ehe er den furchtbarsten Theil derselben, der den Verlust seiner ganzen Familie schildert, beginnt. Als Macbeth vom Morde kommt, schließt er den kurzen Monolog über seine blutigen Hände mit den Worten:

No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. II, 2, 63.

Er schweigt und betrachtet seine Hände mit Grauen. In diesem Sinne tritt der verkürzte Vers auch am Ende von längeren Reden auf:

That what you speak is in your conscience wash'd
As pure as sin with baptism. Henry V, I, 2, 32.

und am Scenen-Schluß:

Till then, enough. Come friends. Macb. I, 3, 157.
Leave all the rest to me. Macb. I, 5, 74.

Zweitens: Die plötzlich eintretende Pause soll die Aufmerksamkeit des Hörers erregen und den Worten des verkürzten Verses selbst oder dem, was darauf folgt, mehr Nachdruck geben. Z. B. als Macbeth sagt, daß Duncan am nächsten Morgen abzureisen gedenke, sagt Lady Macbeth mit furchtbarer Energie

Never
Shall sun that morrow see. Macb. I, 5, 62.

Oder:

Shall I . . . . .
With bated breath and whispering humbleness
Say this: Merch. I, 3, 126.

Mit diesem abgebrochenen Verse giebt Shylock dem Widersinn der folgenden Worte ein schärferes Relief.

Drittens bezeichnet der verkürzte Vers die Abgerissenheit, Zusammenhangslosigkeit der Reden. Kurze Fragen und Antworten, Aufforderungen erscheinen in dieser Form; und öfters wird die Anrede von dem Körper der Rede auf solche Weise abgetrennt.

Get thee away! Err. II, 2 16.
Why, man, what is the matter? Err. IV, 2, 41.
Call you? what is your will? Merch. II, 5, 10.

Who's there? Merch. II, 6, 60.

Make now your choice [Portia zu Morocco]. Merch. II, 7, 3.

. . . . . . *Who hath sent thee now?*
The Constable of France. Merch. IV, 3, 89.

Gracious my lord,
I should report etc. Macb. V, 5, 30.

Viertens sollen verkürzte Verse die höchste Aufregung malen, die ebenso wenig auf die Vollständigkeit der Verse wie auf die Regelmäßigkeit des Rhythmus Rücksicht nimmt.

Up, up, and see,
The great | doom's im|age! Mal|colm! Ban|quo!
Macb. II, 3, 82.

ruft Macduff, als er aus der Schlafkammer Duncan's stürzt und dessen Mord ausschreit.

Als der Mord geschehen ist, verbergen Macbeth und die Lady unter nichtigen, sinnlosen Reden ihre ungeheure Aufregung:

Lady. *Did you not speak?*
Macbeth. *When?*
Lady. *Now.*
Macbeth. *As I descended?*
Lady. *Ay.*
Macbeth. *Hark!*
Macb. II, 2, 18.

Nach der Tabelle scheinen die längeren Verse von 6 und mehr Silben in späteren Stücken zahlreicher zu werden. Die unmotivierten Versverkürzungen sind am zahlreichsten in Errors und werden in Macbeth wieder häufiger. Die motiviert gebrauchten, also nicht auf Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit beruhenden, sondern bewußten Verskürzungen erscheinen im Verhältniß zu den anderen in Errors in so geringer Zahl, daß auch jene für zufällig gelten könnten. Die weiblichen also auffallenderen Verkürzungen scheinen mit der Unregelmäßigkeit der Verse (s. Macbeth) zu wachsen.

9. Quinare.

Wenn ich in der Tabelle die Quinare nach ihrer Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit untersuche, so muß ich zur Erläuterung hinzufügen, daß ich unter «regulären» ganz regelmäßige und unter «irregulären» ganz unregelmäßige verstanden wissen möchte. Das Resultat ist meines Erachtens ein sehr interessantes und beweist handgreiflich, die auf S. 328f. aufgestellte Behauptung, daß die germanischen Sprachen unfähig sind, die antiken Verse fortdauernd und in größeren Massen

rein nachzubilden. Die nicht regelmäßigen bilden die weit überwiegende Masse aller Verse, sind die eigentlich regulären. Ganz regelmäßig nenne ich einen Quinar, der 5 stark betonte und 5 (oder bei weiblichem Ausgange 6) minder betonte Silben enthält, also genau dem Schema entspricht:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑)

Ein für einen Jambus eintretender steigender Spondeus (´) wird nicht als Unregelmäßigkeit betrachtet. — Nicht regelmäßig sind diejenigen Verse, welche eine einmalige, nicht zu auffällige Störung des Metrums enthalten, d. h. 1. einen Doppeljambus für zwei Jamben (⏑ ⏑ – ´ für ⏑ – ⏑ –), oder 2. einen Anapäst für einen Jambus (⏑ ⏑ – für ⏑ –), oder 3. einen Trochäus für einen Jambus (– ⏑ für ⏑ –) an einer Stelle, wo er am wenigsten ins Gehör fällt, nach einer Pause d. h. am Anfange eines Verses oder nach der Cæsur. Diese Verwendung des Trochäus ist bei Shakespeare, wie wir sehen werden, so außerordentlich häufig, daß sie nicht mehr als Unregelmäßigkeit empfunden werden kann. — Ganz unregelmäßig nenne ich die auf der Rückseite der Tabellen zusammengestellten Verse, welche entweder einen Trochäus mitten im Jamben-Flusse, also zwischen dem ersten Fuße und der Cæsur, auf der Cæsur und im weiteren Verlaufe der zweiten Vershälfte oder einen einsilbigen Versfuß (— für ⏑ –) haben, oder eine zweimalige Durchbrechung des Rhythmus irgend welcher Art zeigen, also zwei Trochäen, zwei Doppeljamben, einen Trochäus mit einem Doppeljambus, einen Trochäus mit einem Anapäst, oder drei Trochäen. Alle diese Fälle stellen mehr oder weniger schwere Störungen des jambischen Rhythmus dar, die zum Theil geeignet sind, den jambischen Charakter des Verses aufzuheben und an die Stelle des Quinars eine 10- oder 11-silbige rhythmische Reihe zu setzen.

Ich gebe zu, daß diese Klassifikation etwas Mechanisches an sich hat. Wie z. B. der Trochäus am Anfange des Verses wirkt oder nach der Cæsur, ob als schwere oder leichte Störung, hängt ja wesentlich von der Dauer der vorausgehenden Pause ab. Die Pause nach der Cæsur, wenn sie nicht durch ein Satz-Ende herbeigeführt wird, ist häufig eine nur wenig ins Gehör fallende und läßt den folgenden Trochäus dann um so kräftiger hervortreten; dasselbe ist der Fall am Anfange eines Verses, der mit dem Schlusse des vorhergehenden durch Enjambement zusammengekoppelt ist; und die Häufung der Spondeen verdunkelt ebenfalls den jambischen Rhythmus. Indessen dürfte die Entscheidung über die Bedeutung einer Vers-

pause oder über die Wirkung von Spondeen, die in den meisten Fällen nur nach subjektivem Ermessen erfolgen kann, vielfach Veranlassung zu Kontroversen geben; und da ich möglichst unanfechtbares Material meiner Untersuchung zu Grunde legen wollte, so habe ich es vorgezogen, das kleinere Uebel eines gewissen Schematismus zu wählen.

Die folgende prozentuale Tabelle der regulären und der irregulären, der Blank- und der Reim-Verse gewährt uns drei wichtige Kriterien für die Bestimmung der Abfassungszeit der Dramen.

	Reguläre	Irreguläre	Blankverse	Reimverse
Errors	10,5	4,6	74,9	25,2
Merchant	10,2	5,4	94,2	6,2
Henry V	6,6	6,4	98,3	1,6
Macbeth	9,3	10,0	94,1	5,4

Daß die Blankverse zu-, die Reimverse abnehmen, ist nichts Neues mehr; ebenso wenig, daß hier der Natur der Sache nach eine stetige Progression nicht stattfinden kann. Dieses Kriterium gehört also nicht zu den sichersten; andererseits aber hat es nicht die Bedeutungslosigkeit, die Elze ihm nach dem Vorgange eines englischen Forschers zutheilt. Gewiß ist, daß der Charakter eines Dramas, oder genauer der Handlung eines Dramas für die größere oder geringere Masse der Reime mitbestimmend ist; daß er allein es ist, dagegen falsch. Wenn man an das naheliegende bekannte Faktum denkt, daß es Komödien, Tragödien und auch Historien mit relativ vielen und wenigen Reimen giebt, so ist es unverständlich, wie eine solche Behauptung überhaupt aufgestellt werden kann. Die relative Fülle der Reime inmitten der Blankverse der handelnden Personen in irgend einem Drama ist und bleibt ein ziemlich sicherer Beweis für die Jugendlichkeit der Arbeit. Die Prologe und Epiloge, der Chorus und die Einlagen von Gedichten und Masken müssen allerdings abgerechnet werden.

Ein werthvolleres Kriterium ist freilich das der ganz regelmäßigen und der ganz unregelmäßigen Verse. Was nach der unbestreitbaren Thatsache, daß Shakespeare's Verse mit den Jahren immer regelloser werden, zu erwarten war, zeigt sich in der Tabelle ganz deutlich:

die Zahlen der irregulären Verse bilden eine stetige Progression, die der regulären zeigen eine, wenn auch nicht gleichmäßige, Abnahme. Und nicht zu übersehen ist die fortschreitende Verschiebung des Verhältnisses der beiden Versarten:

10 : 4
10 : 5
6 : 6
9 : 10.

10. Reime.

Die Reime werden in der Tabelle untersucht einerseits nach ihrer Art — ob sie männlich oder weiblich und ob sie überschlagend sind — andererseits nach ihrer Vertheilung — ob sie am Schlusse von Auftritten[1]) oder Reden, in Reden und fortlaufend auftreten. Obgleich am Schlusse von Scenen zwei, drei und mehr Couplets gar nicht selten sind, habe ich in der betreffenden Rubrik der beigegebenen Tabellen doch immer nur ein Couplet gerechnet, die übrigen sind in der Rubrik der fortlaufenden Reime (von 4 Reimversen an) und zwar nach ihrer jedesmaligen Anzahl verzeichnet.

		Art			Stelle				
	Reimverse	männlich	weiblich	über-schlagend	Schluß von Auftritten	Schluß von Reden	in Reden	fortlaufend	höchste Zahl d. fortlauf. R.
Errors	25,2	23,3	1,9	6,4	25	21	6	221	70
Merchant	6,2	6,2	—	0,4	26	32	4	38	10
Henry V	1,6	1,6	—	—	12	2	2	4	4
Macbeth	5,4	5,4	—	—	38	16	—	34	6

Nach dieser Tabelle finden sich weibliche Reime nur in Errors, in den späteren Stücken nicht; überschlagende Reime zahlreich nur in Errors, einmal in Merchant, in den späteren Dramen nicht. Der Stelle nach sind die Reime am Ende von Reden in den beiden jugendlichen Dramen zahlreicher als in den beiden späteren. Die Reime in Reden, die eine stetig abnehmende Reihe zeigen, sind überall äußerst spärlich, und hören in den spätesten Dramen ganz auf. Die Zahl der fortlaufenden Reime wird naturgemäß ebenfalls geringer; während in Errors an einer Stelle sich 70 gereimte Verse

[1]) Ich sage absichtlich nicht Scenen, da viele Scenen aus mehreren Auftritten bestehen.

hinter einander finden, geht **Merchant** über 10 nicht hinaus, in **Henry V.** und **Macbeth** ist von fortlaufenden Reimen eigentlich nicht mehr die Rede.

11. Gebrochene Verse.

Gebrochene Verse sind solche, die an zwei, mitunter an drei, in sehr seltenen Fällen an vier Redende vertheilt sind. Hierher zu rechnen sind auch die von einer Person gesprochenen Verse, welche anstatt der Cæsur eine längere, durch Horchen, Warten u. s. w. veranlaßte Redepause haben: Macbeth's Monolog der 7. Scene des 1. Aktes schließt mit den bekannten Worten über den Ehrgeiz

which o'erleaps itself,
And falls on the other [*side*].

Nun hört er jemand kommen; es ist seine Frau.

How now! what news?

redet er sie an.

Hinsichtlich der folgenden Tabelle bemerke ich, daß die Rubrik *Amphibious Section* nicht in dem Abbot'schen Sinne zu verstehn ist, sondern jeden verkürzten Vers in sich schließt, der mit der zweiten Hälfte des vorigen oder der ersten des folgenden (von der Cæsur ab oder bis zur Cæsur) einen regulären Quinar bildet.

	Gesammtzahl	Theile			Amphibious-Section
		2	3	4	
Errors	1,1	1,0	0,1	—	0,2
Merchant	3,3	3,3	—	—	1,0
Henry V	1,8	1,8	—	—	0,5
Macbeth	13,2	12,7	0,4	0,1	2,9

Die gebrochenen Verse, welche in **Errors** selten sind, steigen in unebener Reihe und sind recht zahlreich in **Macbeth**, wo oft Seiten hindurch der Redeschluß niemals mit dem Versschluß zusammenfällt. Diese Vorliebe erklärt sich, ebenso wie die massenhaften Enjambements, aus dem metrischen Prinzip, das in den Versen der späteren Dramen immer offenkundiger zu Tage tritt. Zu keiner Zeit seiner poetischen Produktion war Shakespeare für ein ununterbrochenes Jamben-Geklingel begeistert; aber während die Unregel-

mäßigkeit der jugendlichen Metrik vorzugsweise innerhalb der Grenzen der Verse als Abwechselung des Rhythmus sich geltend macht, durchbricht der ältere Dichter mit Vorliebe gleichzeitig die Schranken des Verses, dessen Schluß er meist mit einer stark betonten Silbe markiert, um sich dann in rhythmischen Reihen von ungleicher Länge gehn zu lassen. Und wie die Sätze sehr häufig vor der Cæsur, und nicht am Schlusse einer Verszeile ihr Ende finden, so naturgemäß auch die Reden der Personen.

Die Zahl der Verstheile überschreitet fast niemals zwei; in Macbeth dagegen finden sich unter 1000 Versen 4 mit 3 Theilen und 1 mit 4.

Die *Amphibious Section* (Vers-Zertheilung) ist in Errors äußerst selten und steigt in unstetер Reihe bis auf 2,9 in Macbeth. Sie scheint zu den zuverlässigeren Kriterien zu gehören.

12. Enjambements.

Enjambements entstehn, wo ein einfacher Satz von einem Verse in den anderen übergeht. Gewöhnlich befindet sich in diesem Falle eine stark betonte Silbe am Schlusse des ersten Verses:

From this time
Such I account thy love.

Und endigt der Vers auf eine tieftonige Silbe so gehört sie doch zu einem Tonganzen in demselben Verse. Diese beiden Fälle bezeichne ich als leichte Enjambements, weil die Verschmelzung der Verse infolge der wenn auch kleinen Pause am Schlusse des ersten keine vollständige ist. Daneben aber — und viel seltener — kommt es vor, daß das am Versende stehende schwach betonte Wort zu einem Tonganzen im folgenden Verse gehört, sodaß durchaus keine Pause zwischen Versende und Versanfang stattfindet. Die folgenden Verse erläutern die beiden letzten Fälle:

Art thou not, fatal vision, | sensible |
To feeling or to sight? or art thou | but
A dagger | of the mind . . .?

Fälle wie der letzte, wo eng zusammengehörige Worte durch den Versschluß getrennt werden — die Konjunktion oder das Relativum von seinem Satze, die Präposition von seinem Substantiv, das Pronomen von seinem Verbum, des Hilfsverb von seinem Hauptverb oder Prädikat, und Aehnliches — sind schwere Enjambements.

	Gesammt-zahl	leichte	schwere
Errors	6,2	6,0	0,2
Merchant	18,6	18,0	0,6
Henry V	21,4	21,1	0,3
Macbeth	24,8	23,4	1,4

Nach der vorstehenden Tabelle ist die Vermehrung der Enjambements eine stetige, von 6,2 bis 24,8 fortschreitende; die der leichten gleichfalls. Hierin scheint sich eines der wichtigsten Kriterien für Altersbestimmungen zu geben, und in der That muß sich die erhöhte Neigung des Dichters, an die Stelle des Versganzen eine rhythmische Reihe zu setzen, nothwendig in der Zahl der Enjambements kundthun. Um die Stärke dieser Neigung im Macbeth zu zeigen, möge hier der Anfang eines Monologes folgen, in welchem die Verse nach rhythmischen Reihen abgetheilt und ihre Anfänge durch große Buchstaben markiert sind:

If it wére dóne whén 'tis dóne, thén 'twére wéll
It were dóne quíckly:
if th'assassinátion Could trámmel úp the cónsequénce
and cátch With hís surcéase, succéss;
that but this blów Might be the bé-all and the énd-all hére,
But hére, upón this bánk and shóal of tíme,
We'd júmp the lífe to cóme;
but in these cáses We stíll have júdgment hére;
that we but téach Blóody instrúctions,
which, béing taúght, retúrn To plágue th' invéntor;
this éven-hánded jústice Comménds th' ingrédients of our
poison'd chálice To our ówn líps.

An dieser Stelle — und es giebt mehr derartige in Macbeth und in Henry V. — finden sich 8 Enjambements unter 12 Versen und nur 2 reguläre Quinare; an die Stelle der übrigen 10 sind 9 höchst ungleiche rhythmische Reihen getreten. In Errors finden sich auf einem Fleck ein paar mal 3, im Merchant 6 Enjambements, Fälle, die in den späteren Dramen häufig sind; dagegen in dem ersteren Drama wiederholt Stellen von 30, 40, 50 Versen ohne jedes Enjambement.

Auf die Bedeutung der schweren Enjambements für Altersbestimmungen ist schon früher aufmerksam gemacht worden; sie

zeigen in unseren vier Dramen eine — wenn auch nicht stetige — Progression von 0,2 bis 1,4.

13. Versschluß.

Das wichtige Gebiet der Versschlüsse bietet nicht eine so handgreifliche Handhabe für Altersbestimmungen wie das vorige, läßt aber immerhin Merkmale der verschiedenen Dichtungs-Perioden erkennen.

	männlich						weiblich			
	Gesammtzahl	stark betont	schwach betont	tieftonig	sonst tonlos	sonst stumm	Gesammtzahl	tonlose Endung	persönl. Fürwort	anderes Wort
Errors	84,0	65,3	18,7	17,3	1,1	0,3	16,1	11,4	4,3	0,4
Merchant	85,2	67,4	17,8	15,7	1,9	0,2	15,2	12,7	2,1	0,4
Henry V	78,3	60,1	18,2	15,2	2,8	0,2	21,6	19,7	1,8	0,1
Macbeth	73,9	65,0	8,9	8,3	0,6	—	25,6	20,9	3,5	1,2

Zur Erläuterung der vorstehenden Tabelle habe ich Folgendes zu bemerken:

Die schwachbetonten Endsilben der männlich ausklingenden Verse habe ich nach ihrer Qualität gesondert in tieftonige und solche, die in der prosaischen Aussprache tonlos oder stumm sind.

Die tieftonigen sind entweder die Endsilben eines Wortes, das auf einer früheren Silbe den Hauptton hat — *Éphesŭs*, *dígnitў*, *cóuntrymĕn* — oder kleine Wörtchen, die mit dem vorhergehenden Worte ein Tonganzes bilden — *ránsom hĭm*, *what to sórrow fŏr* u. a.

Die Silben, welche in der prosaischen Aussprache tonlos sind, bestehen aus einsilbigen Endungen dieser Art, wie *unspéakablĕ*, oder aus solchen, die durch Diärese zweisilbig werden, wie *Ásiă*, *mótiŏn* u. a.

Unter Silben, die sonst stumm sind, verstehe ich nur die stumme Endung - *ed*, die in vereinzelten Fällen am Versschlusse nicht bloß klingend, sondern sogar betont wird: *lévièd*, *delíverĕd*.

Bei den weiblichen Ausgängen tritt für die tonlose Endung nicht selten der Akkusativ eines persönlichen Fürwortes ein: *sée him*, *cást it*, *say' I* u. a., mitunter auch ein anderes Wörtchen, vorzugsweise *not*.

Betrachten wir die Tabelle näher, so zeigt sich — was nichts Neues ist — daß die männlichen Ausgänge abnehmen (von 84,0 bis 73,9) und die weiblichen steigen (von 16,1 bis 25,6). Da die Differenz keine große (9 bis 10 Prozent) und die Progression auch nicht stetig ist, so haben wir hier ein Kriterium von geringerer Bedeutung vor uns. Ein deutlicheres Bild der Progression giebt die Differenz zwischen männlichen und weiblichen Ausgängen:

Errors	679
Merchant	700
Henry V.	567
Macbeth	483.

Blicken wir auf die einzelnen Rubriken, so zeigen sie im Allgemeinen eine den Gesammtzahlen entsprechende unebene Progression, mit zwei Ausnahmen. Die Progressionen der tieftonigen Silben beim männlichen und der tonlosen beim weiblichen Ausgange sind stetig: 173—157—152—83 und 114—127—197—209. Wir könnten noch die sonst stummen männlichen Versausgänge hinzurechnen, wenn die Zahlen nicht gar zu geringfügig wären; jedenfalls fehlen sie in Macbeth. Ganz gleichgültig ist die Erscheinung übrigens nicht, wie wir in einem späteren Abschnitte sehen werden. — Die Wörtchen, welche neben den persönlichen Fürwörtern im weiblichen Versausgange an Stelle der tonlosen Endung treten, nehmen in Macbeth auffallend zu.

Auffallend ist die Erscheinung, daß bei den männlichen Versausgängen die starkbetonten kaum, die schwachbetonten aber beträchtlich abnehmen. Man sollte das Gegentheil erwarten. Wenn Shakespeare im Laufe der Jahre die Grenzpfähle der Verse immer weniger respektiert, so sollte man meinen, daß die angestrebte Verschmelzung der Verse um so vollständiger erreicht würde, wenn der Schluß der einzelnen möglichst wenig bemerkbar, also schwach betont wäre. Shakespeare folgt der entgegengesetzten Tendenz: je zahlreicher die Enjambements werden, je häufiger an die Stelle der regulären Quinare die rhythmischen Reihen treten, desto eifriger ist er bestrebt, die Versgrenze,über die er hinwegspringt, durch eine stark betonte Silbe zu markieren. In den im vorigen Abschnitt angeführten Stellen finden sich in den Enjambements zwar wiederholt weibliche Versausgänge, aber kein schwachbetontes Wort. Und wir müssen das billigen: solch ein starkbetontes Wort ist an derartigen Stellen das Einzige, was dem Quinar noch einen Daseinsschein verleiht.

14. Cæsur.

Der am meisten ins Ohr fallende Einschnitt inmitten eines Verses ist derjenige, welcher durch das Ende eines Satzes gebildet wird, sei es eines Haupt- oder eines Nebensatzes oder einer Verkürzung des letzteren. Wollten wir indessen nur solche längere Pausen als Cæsuren anerkennen, so würden viele Quinare ihren kurzen Lauf cæsurlos vollenden. Neben jenen längeren Aufenthalten giebt es auch kürzere, die zwischen zwei mehrsilbigen Satzgliedern, die für sich ein Tonganzes bilden, d. h. mindestens eine stark betonte Silbe in sich enthalten. So sind in den folgenden Versen:

If he should break his day, || *what should I gain*
By the exaction || *of the forfeiture?*

Merch. I, 3, 164.

zwei ganz verschiedene Cæsuren, im ersten eine starke, durch ein Satzende herbeigeführt, im zweiten eine wenig merkbare zwischen einer adverbialen Satzbestimmung und deren Genitiv-Attribut. Unter Umständen ist aber auch eine solche kleine Pause nicht vorhanden, wie in dem bereits angeführten Verse:

This supernatural soliciting

Macb. I, 3, 130.

Zwischen einem Substantiv und seinem Adjektiv kann der Fluß der Rede keinen Halt machen.

Andererseits giebt es eine Anzahl von Versen mit zwei Haltepunkten:

His words were, || *'Farewell, mistress;'* || *nothing else.*

Dieser Vers besteht aus drei Sätzen, und es ist ganz undenkbar, daß man zwei von den drei Theilen ohne Pause zusammen aussprechen könnte. — Der auf Seite 336 aus Macbeth angeführte Vers besteht aus 4 Reden verschiedener Personen, hat also selbstverständlich 3 Cæsuren.

Die natürliche Stelle der Cæsur ist die Mitte des Verses, die 4., 5. oder 6. Silbe des Quinars. Wenn nun diese Cæsuren auch zu jeder Zeit bei Shakespeare die zahlreichsten bleiben, so kann er er sich bei seinem Streben nach rhythmischer Belebung der Verse ebenso wenig wie irgend ein anderer germanischer Dramatiker versagen, die Cæsur öfters an den Anfang und an das Ende des Verses zu verlegen; ja, er scheut sich in einzelnen Fällen nicht, eine einzelne Silbe am Anfange und am Schlusse von dem Versganzen abzutrennen:

Those, || for their parents were exceeding poor,
I bought, || and brought up || to attend my sons.

Err. I, 1, 57.

What says that fool of Hagar's offspring, || ha?

Merch. I, 5, 14.

ha? ohne Pause mit *offspring* zusammenzusprechen ist ebenso unmöglich, wie in den zornig herausgesprudelten Worten Shylock's die der Interjektion vorhergehn, einen Halt zu machen. — Naturgemäß sind die Cæsuren nach der 2. oder 8. Silbe häufiger als diese.

	Verse mit Cæsur	Verse ohne —	Verse mit 2 — en	Verse mit 3 —	wievielte Silbe 1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	männliche Cæsur Gesammtzahl	stark betont	schw. betont	tieftonig	sonst tonlos	sonst stumm	weibliche Cæsur	überzählige Silbe	u. weibl. Versschl.
Errors	95,1	5,0	2,0	—	1,3	7,8	5,9	30,9	21,7	19,0	8,9	1,4	0,2	60,4	52,6	7,8	7,7	0,1	—	36,7	0,3	[illegible]
Merchant	94,4	6,0	2,2	0,1	1,0	4,7	5.2	26,1	25,9	18,2	13,4	1,7	0,6	51,7	46,2	5,5	5,5	—	—	45,1	2,3	1,1
Henry V	93,0	6,9	1,1	—	0,6	6,4	7,1	23,8	22,8	20,2	11,2	1,9	0,1	52,9	45,4	7,5	7,1	0,4	—	41,2	2,1	0,5
Macbeth	93,5	6,0	3,3	0,2	0,2	2,8	2,6	21,0	17,9	31,5	14,9	5,3	1,0	60,8	53,7	7,1	7,0	0,1	—	36,4	5,1	1,5

Zu Bemerkungen über die Zahl der Cæsuren giebt die vorstehende Tabelle wenig Anlaß, da die Verse mit und ohne Cæsur in allen vier Dramen sich auf ziemlich gleicher Höhe halten. Die Verse mit zwei Cæsuren sind in **Macbeth** zahlreicher als in den übrigen Dramen.

Dagegen zeigt sich bei der Betrachtung der Stelle der Cæsuren die interessante Erscheinung, daß die Zahlen in den Rubriken von 1—5 — zum Theil stetig — abnehmen, während die in den Rubriken von 6—9 — ebenfalls zum Theil stetig — zunehmen:

1.	2.	3.	4.	5.
1,3—0,2	7,8—2,8	5,9—2,6	30,9—21,0	21,7—17,9

6.	7.	8.	9.
19,0—31,5	8,9—14,9	1,4—5,3	0,2—1,0

Das heißt, im Laufe der Jahre rückt die Cæsur der Shakespeare'schen Quinare immer mehr aus dem Beginn nach dem Ende der Verse. Am deutlichsten wird das, wenn wir die Zahlen so gruppieren, daß wir den regulärsten Cæsuren nach der 4. oder 5. Silbe einerseits die nach der 1.—3., andererseits die nach der 6.—9. Silbe gegenüberstellen.

	1.—3.	4.—5.	6.—9.
Errors	15,0	52,6	29,5
Merchant	10,9	52,0	33,9
Henry V.	14,1	46,6	33,4
Macbeth	5,6	38,0	52,7

Diese merkwürdige Erscheinung hängt zweifellos mit der wachsenden Neigung zu Enjambements zusammen: es ist klar, daß der letzte Theil des Verses, wenn er mit dem folgenden zu einem rhythmischen Ganzen verbunden werden sollte, nicht zu lang sein durfte, mithin die Cæsur mehr nach dem Ende geschoben werden mußte. Wir haben also in dieser Erscheinung ein gleich wichtiges Kriterium für Altersbestimmungen, wie in der Zahl der Enjambements.

Gruppieren wir die Zahlen derartig, daß wir den beiden an sich regulärsten Cæsuren alle übrigen gegenüberstellen:

	4. u. 5.	1.—3. u. 6.—9.
Errors	52,6	44,5
Merchant	52,0	44,8
Henry V.	46,6	47,5
Macbeth	38,9	58,3

so zeigt sich, daß die regulären Cæsuren stetig ab-, die irregulären stetig zunehmen, d. h. daß der Vers im Laufe der Jahre immer häufiger in zwei ungleiche Hälften getheilt wird. In den beiden frühesten Dramen Errors und Merchant, sind die regulären in der Mehrzahl, in den beiden späteren, Henry V. und Macbeth die irregulären.

Hinsichtlich der Art der Cæsuren ergiebt sich auffallender Weise eine Uebereinstimmung zwischen Errors und Macbeth, andererseits zwischen Merchant und Henry V., deren Metrik im Ganzen verhältnißmäßig geringe Unterschiede zeigt. In den beiden ersteren Dramen ist die Zahl der männlichen Cæsuren, die hinter die geraden, betonten Silben fallen, fast doppelt so groß wie die der weiblichen, welche die Versfüße auseinanderreißen; während in den beiden mittleren Dramen die Arten fast gleichstehn. Diese Erscheinung erklärt sich wahrscheinlich für Errors aus dem Streben nach Bewahrung des jambischen Rhythmus; in Macbeth, wo der jambische Rhythmus so häufig gestört und die Versgrenze nicht beachtet wird, aus dem Wunsche, dem Quinar neben der starkbetonten Schlußsilbe einen zweiten Stützpunkt in einer männlichen, und ebenfalls meist starkbetonten Cæsursilbe zu geben.

Die überzähligen Silben nach der Cæsur vermehren sich im Laufe der Jahre bedeutend, von 0,3—5,1; desgleichen diejenigen Verse, welche neben der überzähligen Silbe noch einen weiblichen Schluß, also trotz der 5 Versfüße 12 Silben haben (0,1—1,7).

15. Die stumme Endung - *ed* gesprochen.

Interessantes Material für Altersbestimmungen scheint auch die Endung *-ed* zu bieten, die heute stumm ist, wenn nicht ein T-Laut vorausgeht.

Bei Wyatt, ja, auch noch bei Gascoigne genügen zwei dieser Endungen ohne Gleichklang des Stammes, um einen Reim herzustellen. Bei Shakespeare reimen eine oder gar zwei Stammsilben mit, oder falls die Endung *-ed* allein einen männlichen Reim bildet, reimt sie nicht auf ein zweites *- ed*, sondern auf vollbetonte Wörter, wie *bred*, *fed*, *head* u. a. Ob *-ed* in den Reimen der Dramen vorkommt, kann ich augenblicklich nicht sagen. In Venus kommt es nicht vor, dagegen — seltsam! — in Lucrece fünfmal und in den jugendlichen und mittleren Sonetten (1590—1600) sechsmal. In den Dramen kommt indessen das *- ed* von Wörtern wie *finishéd* in der Hebung und am Versschluß vor in den ersten drei Dramen, in Macbeth nicht mehr; wohl aber zeigt es sich in allen Dramen als tonlose Silbe in der Senkung : *failĕd.* — In der folgenden Tabelle sind alle Wörter auf *- ed*, auch die reinen Adjektiva wie *wicked*, mitgerechnet, wenn sie nicht, wie *kindred*, *sacred*, wegen der vorausgehenden Konsonanz auch im Verse immer eine hörbare Endung haben müssen.

	Gesammtzahl	betont				unbetont
		Gesammt-zahl	vor Cæsur	am Schluß	sonst	
Errors	19	3	—	3	—	16
Merchant	27	2	—	2	—	25
Henry V	25	2	—	2	—	23
Macbeth	13	—	—	—	—	13

Wir haben hier wieder, wie im vorigen Abschnitte, die merkwürdige Erscheinung einer Zickzack-Entwickelung. Der Gebrauch der Endung *-ed* als klingende Silbe, seltener in Errors, wächst in Merchant und Henry V. und nimmt in Macbeth wieder ab. Dazu vergleichen wir die abgetrennte 1. Scene des 1. Aktes von Errors, wo dieser Gebrauch ganz besonders häufig erscheint, und das betonte *- ed* öfter vorkommt als in den folgenden tausend Versen

zusammengenommen, und erwägen das eigenthümliche Verhältniß der früheren Venus und der späteren Lucrece in dieser Beziehung, so haben wir, was der Engländer *a puzzle* nennt, vor uns. Die Lösung desselben, die mir vorschwebt, möchte ich, bevor ein umfangreicheres Beweismaterial vorliegt, nicht geben. Ich lasse also vor der Hand die *-ed*-Frage auf sich beruhen, interessante Aufschlüsse von weiteren Studien erhoffend.

16. Rhythmus der Verse.

Bei der Betrachtung des Rhythmus der Verse, der nach der Konstitution der germanischen Sprachen und nach germanischem Geschmacke, zumal im Drama, ein freier, wechselvoller sein muß, habe ich zwei Versfüße, die an Stelle der Jamben treten können, ganz bei Seite gelassen: den Pyrrhichius und den Spondeus. Daß für den Jambus zwei unbetonte oder zwei schwere Silben häufig, äußerst häufig eintreten müssen, ist in der Formation der englischen Sprache begründet. Diese Versfüße werden von dem Dichter wohl nur in den allerseltensten Fällen bewußt verwandt, zumal sie ja auch eine fühlbare Aenderung des Rhythmus nicht hervorbringen. Ich hielt daher den Versuch, die Zahl dieser Versfüße zu registrieren, für aussichtslos. Nur da, wo sie sich beide zusammenschließen zu dem kraftvollen Doppeljambus (‒ ‒ ‒ ′), mußten sie verfolgt werden.

Der Doppeljambus ist keine Erfindung Shakespeare's; er ist in den Tongesetzen der germanischen Sprachen begründet und findet sich ebensowohl in unseren klassischen und modernen Dramen wie bei Shakespeare, obgleich mir nicht bekannt ist, daß ein deutscher Metriker ihm seine Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Auch bei uns hat man ja gern die Verse so skandiert, wie sie nach dem antiken Schema eigentlich hätten klingen sollen, wie sie aber in Wirklichkeit auf der Bühne nie gesprochen werden können.

Eine besondere Bedeutung im Hinblick auf das zu erreichende Ziel mußte der Gebrauch des Trochäus haben, der als der Gegenschlag des Jambus, wenn wir vom Versanfange absehen, eigentlich immer mit bewußter Empfindung von dem Dichter verwandt werden muß. Dasselbe gilt vom Anapäst und von dem einsilbigen Versfuße, welche jedoch bei der Spärlichkeit ihrer Verwendung ein weniger greifbares Schluß-Material bieten.

17. Doppeljamben.

	Gesammtzahl	am Anfange	am Schlusse	vor Cæsur	auf Cæsur	nach Cæsur	anderswo
Errors	6,6	2,7	1,5	1,5	1,4	1,7	0,3
Merchant	11,2	4,6	2,2	2,5	2,7	2,4	0,6
Henry V.	13,8	5,2	2,5	2,2	2,7	3,4	1,4
Macbeth	12,3	4,9	3,7	2,6	2,1	4,0	0,2

Zum Verständniß dieser Tabelle muß ich bemerken, daß die Einzelzahlen in ihrer Summe mit der Gesammtzahl nicht übereinstimmen, weil dieser die Länge von zwei Jamben einnehmende Versfuß häufig vom Versbeginne bis zur Cæsur oder von der Cæsur bis zum Versschlusse reicht, also vielfach doppelt geführt werden muß.

Die Zahl dieser Versfüße wächst von 6,6 bis 13,8, erreicht ihre Höhe in Henry V., um im Macbeth wieder etwas abzunehmen. Am häufigsten erscheinen sie am Anfange der Verse und hier immer in ziemlich gleichen Prozenten von der Gesammtzahl; die Prozente wachsen jedoch in stetiger Reihe bis hinauf zu Macbeth, wenn wir die Doppeljamben nach der Cæsur und am Versschlusse für sich betrachten.

18. Anapäste.

	Gesammtzahl	am Anfange	am Schlusse	vor Cæsur	auf Cæsur	nach Cæsur	anderswo	◡ — | ◡ ◡ —	◡ | ◡ ◡
Errors	0,1	—	—	—	—	—	0,1	0,1	—
Merchant	0,2	0,1	—	—	—	0,1	—	0,1	—
Henry V.	0,4	—	0,3	—	—	0,1	—	0,3	0,1
Macbeth	1,1	0,3	0,1	0,2	0,1	0,2	0,2	0,8	—

Die Anapäste werden einerseits nach ihrer Versstelle, andererseits nach dem ihnen vorausgehenden Versfuße betrachtet, welcher

letztere allerdings nur in einem Falle ein Trochäus ist. Sie wachsen, immer sich in kleinen Zahlen bewegend, doch in stetiger Reihe; und der Sprung von 0,4 auf 1,1 giebt Macbeth eine charakteristische Stellung.

19. Einsilbige Versfüße.

In derselben Weise werden die einsilbigen Versfüße betrachtet, nur daß unter den vorausgehenden Versfüßen neben dem Jambus und Trochäus auch der Pyrrhichius erscheint, mit dem zusammen sich folgende Metra ergeben:

◡ –́ –″   ◡ ◡ –́   ´ ◡ –″

Der einsilbige Versfuß, die beste und in fast allen Fällen mögliche Lösung des Räthsels der neunsilbigen Verse, tritt nur äußerst selten auf und zeigt sich verhältnißmäßig stark in Macbeth.

	Gesammtzahl	am Anfange	am Schlusse	vor Cæsur	nach Cæsur	anderswo	ǀ – ǀ)	ǀ –))	ǀ –) ǀ
Errors	0,2	0,1	—	—	—	0,1	—	0,1	—
Merchant	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Henry V.	0,1	—	—	—	0,1	—	0,1	—	—
Macbeth	0,6	—	0,2	0,2	0,2	—	0,2	0,2	0,2

20. Trochäen.

Bei den Trochäen betrachte ich nach Anführung der Gesammtzahl diejenigen, welche nach Pausen, d. h. am Anfange der Verse und nach der Cæsur sich zeigen, also weniger widerspruchsvoll ins Gehör fallen, und die mitten im Jambenflusse auftretenden gesondert. Die letzteren, die auffallendste und schwerste Unregelmäßigkeit der Shakespeare'schen Verse, finden sich alle auf der Rückseite der metrischen Tabellen zusammengestellt. Danach werden die den letzteren vorausgehenden Versfüße, ob Jambus oder Pyrrhichius (zwei schwach oder gar nicht betonte Silben), untersucht. Fälle, wo dem Trochäus ein Trochäus vorausgeht, werden im letzten Abschnitte behandelt, der es mit der Zahl der in einem Verse vorkommenden Trochäen zu thun hat. Interessant ist es, daß ein paar Verse im Macbeth es bis auf 3 Trochäen bringen.

	Gesammtzahl	nach einer Pause	am Anfange	nach Cæsur	an anderen Stellen	vor Cæsur	auf Cæsur	am Versschluß	sonst	[illegible]	[illegible]	2 Trochäen	getrennt	hintereinander	3 Trochäen
Errors	26,0	21,7	18,5	3,2	4,3	0,6	1,6	0,4	1,7	13*)	2,7*)	1,2	0,9	0,3	–
Merchant	21,5	17,9	13,5	4,4	3,6	0,4	0,9	0,4	1,9	1,3	1,8	1,5	1,0	0,5	–
Henry V.	26,1	22,5	16,4	6,1	3,6	0,3	1,0	0,5	1,8	2,0	1,2	2,4	2,0	0,4	–
Macbeth	30,9	25,1	14,9	10,2	5,8	1,3	0,8	1,4	2,3	2,9	2,4	2,9	2,4	0,5	0,5

Die Zahl der Trochäen steigt im Ganzen nicht gerade bedeutend: Merchant weicht sichtbar hinter Errors zurück, das hier, wie schon wiederholt, unregelmäßiger erscheint als spätere Stücke. Von Henry V. auf Macbeth ist der Sprung groß. Dasselbe Verhältniß zeigt sich bei den nach einer Pause vorkommenden Trochäen. In den Trochäen am Anfange der Verse haben wir die auffällige Erscheinung, daß sowohl Henry V. wie Macbeth hinter Errors zurücktreten, was am besten durch die vermehrte Versverkoppelung sich erklärt: ein Enjambement, bei dem auf eine betonte Endsilbe eine ebenso stark betonte Anfangssilbe folgte, wäre verdunkelt worden. Dagegen bilden die Trochäen nach der Cæsur eine stetig aufsteigende Reihe; was sich daraus ergiebt, daß in den späteren Dramen die Cæsur immer mehr die Hauptpause in den Versen wird.

Die Zahl der an anderen Versstellen vorkommenden Trochäen ist in Macbeth größer als in Errors, in Merchant und Henry V. wieder kleiner. Im Macbeth werden die Trochäen am Versschluß und vor der Cæsur verhältnißmäßig häufig, während die auf der Cæsur sich vermindern. Eine fortschreitende Zunahme zeigen auch die Trochäen, welche auf einen Pyrrhichius folgen; wie auch die Verse, welche 2 Trochäen enthalten, und speziell die, in denen diese getrennt stehn. 3 Trochäen kommen nur fünfmal im Macbeth vor.

Von allen Trochäen die am wenigsten ins Gehör fallenden sind die am Anfange der Verse, sobald nicht Enjambement stattfindet. Da die Pause der Cæsur häufig nur eine geringfügige ist, so werden auch die nach ihr folgenden Trochäen häufig schwer fühlbar. Ziehen wir diese letzteren mit der folgenden Rubrik, d. h. alle als

---

*) Zu diesen beiden Zahlen (1,3; 2,7) muß man die der hintereinander folgenden Trochäen hinzuzählen (0,3), um die Zahl der 5. Rubrik (4,3) herauszu-...nmen.

Unregelmäßigkeit stark hervortretenden Trochäen zusammen, so erhalten wir eine stetig fortschreitende Reihe:

7,5 8,0 9,7 16,0.

Was durch die Gesammtzahl der Trochäen verhüllt wurde, erkennen wir hier deutlich: daß der Gebrauch des Trochäus als rhythmischer Gegenschlag, d. h. die Anomalie im Gebrauche des Trochäus, mit den Jahren wächst; daß also auch bei den Trochäen dieselbe Erscheinung auftritt wie bei den Doppeljamben, den Anapästen und den einsilbigen Versfüßen.

Schluß.

Ich wiederhole, daß die in den vorausgehenden Seiten versuchten Feststellungen eine allgemeine und definitive Geltung nicht haben können. Beobachtungen, die hier gemacht sind, können durch spätere Entdeckungen umgestoßen werden. Deshalb enthalte ich mich auch jeder weiteren Charakteristik der Entwickelung der Shakespeare'schen Versifikation, obgleich das interessante Bild, das meine Tabellen entrollen, zu verfrühten Bemerkungen wohl verlocken könnte.

Zur Neuausgabe der „Cambridge Edition“.

The Works of William Shakespeare edited by William Aldis Wright. In nine volumes. London, Macmillan & Co. 1891—93.)

Von

A. Schröer.

Durch die Neuausgabe der großen Variorum Edition hat W. A. Wright sich den aufrichtigen Dank aller Fachgenossen erworben. Wir haben hier den ganzen Shakespeare, das ganze Textmaterial handlich und übersichtlich beisammen, und wer je eingehender sich mit dem Shakespeare-Texte beschäftigt hat, weiß, daß jeder hergestellte, kritische Text, wenn auch mit noch so viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit gemacht, ohne die Varia lectio unbefriedigend ist. Die Möglichkeit, sämmtliche Ueberlieferungen selbst kritisch in Erwägung ziehen zu können, gewährt nicht nur Aussicht auf überzeugende Ergebnisse in der Textgestaltung, sondern auch eine Fülle von Belehrung über Shakespeare'schen Sprachgebrauch. Hier hat meines Erachtens die Shakespeare-Forschung vor allem einzusetzen. Wenn ich daher in diesen Blättern die Cambridge Edition nochmals dankbar begrüße, so geschieht es in erster Linie, um die deutschen Shakespeare-Forscher und -Freunde nachdrücklich auf diese reine und reichste Quelle des Shakespeare-Textes hinzuweisen, in der Hoffnung, daß die schön gedruckten und nicht übertrieben kostspieligen neun Bände namentlich auch auf jeder Schulbibliothek sich einbürgern mögen.

In zweiter Linie möchte ich bei dieser Gelegenheit ein wenig bei der Frage der Textgestaltung verweilen. Dieselbe ist vielfach anders als wir sie vom deutschen philologischen Standpunkte aus etwa erwarten würden. Die Wright'sche, wie überhaupt in der

Regel die englische Textkritik ist konservativ, aber in anderer Hinsicht als die deutsche Textkritik; in Deutschland, wo die Methoden rascher wechseln, scheint man heutzutage, im geraden Gegensatze zu früher, der Ueberlieferung gegenüber mehr und mehr konservativ zu werden; in England, wenigstens in der Shakespeare-Kritik, ist man konservativ gegenüber den früheren Kommentatoren bez. Konjektoren. Dies ist meines Erachtens das Hauptcharakteristikum auch der Wright'schen Cambridge Edition, und es äußert sich dies namentlich in zweierlei Weise. Einerseits wird mit großer Pietät jede Konjektur bez. jeder Besserungsvorschlag der Rowe, Pope, Capell, Collier, Singer etc. etc. unter dem Texte verzeichnet, nicht nur wo dieselben etwa in den Text aufgenommen wurden; mag dies zuweilen überflüssig erscheinen, so ist es in vielen Fällen doch nicht ohne Interesse, zu erfahren, wie dieser oder jener Vorgänger eine Stelle aufgefaßt hat, in allen Fällen aber bleibt die Arbeit früherer Generationen nicht verloren und jedem Vorgänger sein Recht gewahrt.

Andererseits äußert sich der Konservativismus gegenüber den Leistungen der früheren Kommentatoren in der Methode. Es handelt sich bei der Cambridge Edition augenscheinlich nicht um einen Versuch, uns auf Grund der Ueberlieferung und unsrer heutigen Kenntniß des Elisabethanischen Sprachgebrauchs einen Text zu bieten, der dem ursprünglichen Shakespeare-Texte so nahe wie möglich komme, sondern um das, was die Engländer mit Vorliebe *the 'best' text* nennen, einen für den heutigen Leser möglichst lesbaren Text. Hierbei ist vor allem Rücksicht auf das große Publikum genommen, und so wie dies einst Pope u. A. thaten, ist das, was nach dem heutigen Sprachgebrauche das Uebliche wäre, nicht selten an Stelle der überlieferten Formen in den Text gesetzt. Für die Bedürfnisse der Forscher ist ja durch die vollständige Varia lectio gesorgt. Ob man dieser Methode, gegenüber der anderen, bei uns gebräuchlichen, die sich die möglichste Wiederherstellung des ursprünglichen Wortlautes auf Grund des uns sonst erkennbaren Shakespeare'schen und Elisabethanischen Sprachgebrauches zur Aufgabe macht, beipflichten soll oder nicht, dies sei hier nicht erörtert. Wenn die Cambridge Edition nicht vor allem darauf ausginge, außer dem nöthigen Apparat einen für die weiteren Kreise der Shakespeare-Freunde mundgerechten Text zu liefern, wäre wohl zu befürchten, daß die schönen neun Bände wieder beinahe ein Menschenalter bis zur nächsten Auflage warten müssen, und das wäre in mehrfacher Hinsicht zu beklagen. Ich glaube, diese berechtigte Rücksicht auf die

weiteren Kreise ist für die vorliegende Textgestaltung maßgebend gewesen, und da wir den textlichen Apparat so übersichtlich in Fußnoten mit dabei haben, können wir für das Gebotene nur aufrichtig dankbar sein. Einen Wunsch dürfen wir aber wohl noch in Rücksicht auf die doch auch nicht ganz kleine Anzahl von Shakespeare-Philologen für die hoffentlich nicht zu ferne nächste Auflage aussprechen: neben der Cambridge-Edition-Verszählung, die leider mit der der Globe-Edition nicht übereinstimmt, auch diese letztere etwa in Klammer beigefügt zu sehen. Man ist noch immer auf die augenverderblich kleingedruckte Globe-Edition angewiesen, die man bei jedem Citat neben der Cambridge Edition benützen muß; und es ist dies eine doppelte Mühe, die niemand zugemuthet werden sollte.

Um die oben angedeuteten Unterschiede zwischen dem Texte der Cambridge Edition und einem Texte, der ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Laien die ursprüngliche Gestalt möglichst wiederherzustellen strebt, ein wenig zu beleuchten, seien einige wenige Fälle herausgegriffen und dabei zugleich die Frage angeregt, ob nicht die nächste Auflage der Cambridge Edition unbeschadet der Rücksicht auf die Lesbarkeit, konservativer in Bezug auf die Ueberlieferung sein könnte.

Vielfach setzt die Cambridge Edition modernere Sprachformen ein, wohl um die modernen Leser nicht abzuschrecken, und stützt dieselben z. B. bei Hamlet häufig durch die Lesart der späteren Q 6, von der es in der Einleitung heißt: *the spelling is considerably modernized* . . . So muß die gutbezeugte alte Wortform *artire*, *arture* (I, 4, 82) vor dem modernen *artery*, so muß *How . . . somever* (III, 2, 416) vor *How . . . soever* weichen, oder es wird von verschiedenen Ueberlieferungen die dem modernen Sprachstande näherliegende gewählt, z. B. Haml. II, 2, 111, 112 statt *vilde phrase* der FF.: *vile phrase* der QQ.; das moderne *alleys* statt des übereinstimmenden *allies* aller Ueberlieferungen I, 5, 67 ist als rein orthographische Aenderung ebenfalls belanglos und unbeanstandbar. Bedenklicher ist es aber, wenn der möglicher Weise vom heutigen doch ein wenig abweichende Sinn durch Modernisierungen verwischt wird, so z. B. wenn in Hamlet IV, 5, 61 die Ueberlieferungen der älteren FF. und QQ. lesen:

By cock, they are too blame

was die Cambridge Edition zu *to blame* modernisiert. Ebenso z. B.

Lear, I, 2, 44. Bekanntlich ist im Frühneuenglischen in dem ursprünglichen *to blame* = zu tadeln, irrthümlicherweise das *to* als *too* = zu sehr, das *blame* als Adjektiv = tadelnswerth aufgefaßt worden, weshalb man das *too* gelegentlich auch verdoppelte, z. B. *Confesse that you be too too blame* (s. Beispiele bei Murray N. E. D. I, 899, a, 6 und Abbott, Shakesp. Gr. § 73). Oder Hamlet, III, 2, 411 ist die Ueberlieferung der älteren FF.-QQ.

Soft! now to my mother!
O heart, loose not thy nature, let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom;
Let me be cruel, not unnatural —

jedoch die späte, modernisierende Q 6 setzt dafür *lose*, was die Cambridge Edition in den Text setzt. Die beiden Verba berühren sich ja vielfach[1]) und beeinflussen ihre Bedeutungssphären, ja das heutige *lose* ist vielleicht überhaupt nichts anderes als das parallele *loose*; jedoch *loose* heißt loslassen, *lose* verlieren, was nicht ganz dasselbe ist.

Es fragt sich nun, ob wir an der obigen Stelle III, 2, 411 mit der Ueberlieferung nicht auskommen. *Loose not thy nature* kann heißen: laß dir dein natürliches Gefühl (des Sohnes zur Mutter) nicht entschlüpfen; die Bedeutung des dafür gesetzten *lose not*, verliere nicht, ist nicht wesentlich verschieden; Shakespeare hat aber doch vielleicht *loose* gemeint.

Auch metrisch ist es unerläßlich, die wirkliche Ueberlieferung kennen zu lernen; einen Vers wie

To have seen what I have seen see what I see
Haml. III, 1, 169

könnte man auch mit Verschmelzung von *I have* zu einer Silbe skandieren, was sich aber der relativen Bedeutung der einzelnen Worte nach wenig empfehlen würde; die Ueberlieferung liest dagegen übereinstimmend statt *To have* unzweideutig *T'have*, und wohl nur durch eine weitgehende Rücksicht auf moderne Leser ließ die Cambridge Edition diesen wichtigen Fingerzeig für die Skansion aus dem Texte weg. Aehnlich Haml. II, 2, 9

So much from the understanding of himself

wo die FF. und QQ. übereinstimmend *th' understanding* lesen. Rück-

---

[1]) Hamlet I, 3, 76 steht *loses*, welche Schreibung die FF. und Q 6 bewahren, während die Q 2—5 *loosers* dafür schreiben; vergl. auch *looser* für *loser*: IV, 5, 143 und dergl. mehr.

sicht auf moderne Leser hat wohl auch z. B. im Hamlet die häufigen *a* der QQ. für *he* der FF. z. B. (Verszählung der Cambridge Edition) IV, 1, 27; IV, 3, 20, 39; u. ö. aus dem Texte verbannt, jedoch IV, 5, 182 (Globe Ed. 185) hat die neue Cambridge Edition in der Rede der Ophelia plötzlich das *a* der QQ. gegenüber dem *he* der FF. bevorzugt; ebenso V, 1, 32 (Globe Ed. 37) in der Rede des Todtengräbers (wobei freilich im ersten Falle die Globe Edition. Ausg. von 1887, *he*, im zweiten aber *A'* liest). Worauf gründet sich diese Unregelmäßigkeit? Wenn die Cambridge Edition überhaupt solche Formen duldet, heißt es nicht etwas von der Ursprünglichkeit verwischen, sie in den meisten anderen Fällen zu unterdrücken? In anderen Fällen werden doch veraltete Formen, die für den modernen Leser geradezu unverständlich sein könnten, beibehalten; so Haml. I, 2, 216

It lifted up it head

wo schon Q 5, 6 und FF 3, 4 zu *its* modernisieren.

Da es sich bei dem Bestreben, für moderne Laien einen lesbaren Text herzustellen, doch nicht ganz durchführen läßt, veraltete, alterthümliche, heute ungebräuchliche Sprachformen zu tilgen, so könnte die Cambridge Edition vielleicht in der nächsten Auflage doch auch darin etwas wagen und konservativer an der Ueberlieferung hangen. Die Kenntniß des Shakespeare'schen Sprachgebrauches würde dadurch jedenfalls mehr gefördert werden. So lesen in Lear III, 3, 15 die FF.

I will looke him

was Pope zu *looke for him* «korrigiert»; die Cambridge Edition nimmt diesmal Pope's Vorschlag nicht an, da die QQ. einen Ausweg bieten, indem sie *I will seeke him* lesen. Die Lesart der FF. ist aber gar nicht anzutasten. Das unschätzbare Schmidt'sche Shakespeare-Lexikon giebt S. 667, b, 7 eine ganze Reihe Beispiele des transitiven *to look* in der Bedeutung: sich nach jemand umsehn, ihn suchen. Ebenso ist in Lear III, 4, 165 die Lesart der FF. und Q 1

true to tell thee

zu Gunsten der späteren Lesart der Q. 2, 3 *truth to tell thee* aufgegeben worden; doch *to say, speak, tell true* ist jedem Leser Shakespeare's so geläufig und an anderen Stellen der Cambridge Edition

auch im Texte belassen worden, daß es wohl auch hier den modernen Leser nicht stören dürfte.

So könnte man noch lange fortfahren, Belege zur Illustrierung des Gesagten anzuführen; doch die wenigen mögen für diesmal genügen, um vor Allem hervorzuheben, wie wichtig für ein eingehenderes Studium des Shakespeare-Textes und Shakespeare'schen Sprachgebrauches die neue Cambridge Edition mit ihrem vollen Variantenapparate ist.

Kleine Beiträge zur Erklärung des Hamlet-Textes.

Von

A. Schröer.

Hamlet, I, 2, 15; I, 2, 64/65; I, 3, 21; I, 3, 109; I, 3, 122; I, 3, 130: III, 4, 114 und IV, 5, 45.

I, 2, 15.

nor have we herein barr'd
Your better wisdoms, which have freely gone
With this affair along.

(haben auch hierin
Nicht eurer bessern Weisheit widerstrebt,
Die frei uns beigestimmt.)

Wie ich mich durch zahlreiche Proben überzeugt habe, wird hier die Bedeutung des Wortes *better* bez. besser, wenigstens von Deutschen, und zwar Deutschen verschiedener Herkunft und Lebensstellung so aufgefaßt, als ob der König damit sagen wollte, er stellte die Ansichten der Großen seines Reiches über die seinige; es könnte daraus der weitere Schluß gezogen werden, daß der König durch eine so weitgehende Schmeichelei seinen Höflingen gegenüber einerseits diese gewinnen wollte, andererseits sich vor ihnen erniedrigte. Eine derartige Politik ist freilich dem Könige sonst nicht eigen, und man braucht diesbezüglich nur auf seine Worte IV, 5, 122:

Let him go, Gertrude; do not fear our person:
There's such divinity doth hedge a king
That treason can but peep to what it would . . .

zu verweisen. Jedoch, da wir in der Shakespeare-Kritik und besonders in der Hamlet-Kritik durch derartige Mißverständnisse nur

zu viel irregeleitet werden, ist es wohl nicht überflüssig, dieses hier zu beseitigen.

Der König will offenbar nur sagen, daß er und seine Königin bei ihrer Beschlußfassung die Ansichten der Höflinge oder Großen mit berücksichtigt bez. nicht unberücksichtigt gelassen haben, und das Wort *better* heißt hier nicht «besser» sondern «auf nochmaliger bez. wiederholter Ueberlegung beruhend».

Auch der heutige englische Sprachgebrauch zeigt dies, z. B. in Redensarten wie: *upon better consideration* nach nochmaliger, reiflicherer Ueberlegung; *to think better of a thing*, etwas sich nochmals überlegen (man vergl. auch die Redensart *second thoughts!*). Es erklärt sich diese Weiterentwicklung des *better* ja leicht, da diese nochmalige Ueberlegung in der Regel ein richtigeres Resultat ergiebt oder der Ueberlegende wenigstens ein solches anstrebt, und es berühren sich die beiden Begriffe «nochmalig, wohlerwogen» und «besser» sehr nahe, ohne aber identisch zu sein. Dazu sei daran erinnert, daß im Frühneuenglischen (wie noch heute dialektisch) das Adverb *better* geradezu «noch dazu, wiederholt, noch einmal» bedeutete, z. B.

Bale, Comedy concernynge thre lawes, V. 1351:
He swore and better swore, yea, he ded sweare & sweare agayne.

und das ebenfalls veraltete *with the better* (s. Murray N. E. D. I, 833, b. z. B. *his father was 62 yeares old with the better*) bedeutete «noch dazu, und noch mehr».

Der deutsche Sprachgebrauch legt vielleicht in einigen derartigen Fällen dem «besser» ebenfalls die weitere Bedeutung «nochmalig oder reiflicher überlegt» bei; jedoch haben meine Proben dies nicht bestätigt.

An unsrer Hamletstelle dürfte sich daher vielleicht, um Mißverständnissen vorzubeugen, folgende Uebersetzung empfehlen:

(wir) haben auch hierin
Nicht euern wohlerwognen Rath verschmäht,
Der frei uns beigestimmt.

I, 2, 64/65.

But now, my cousin Hamlet, and my son —
Haml. (*aside*): *A little more than kin, and less than kind.*

Die Erklärung der Worte *kin* und *kind* an dieser Stelle hat viel unnöthige Schwierigkeit bereitet. Was im Athenæum, No. 21, 1863, p. 683, worauf Elze (*Shakespeare's Tragedy of Hamlet*, Stuttg. 1882, S. 117) hinweist, gesagt ist, weiß ich nicht, da das

Athenæum mir nicht zugänglich ist und Elze leider nichts weiter darüber sagt; jedoch hat in neuerer Zeit Loening (Die Hamlet-Tragödie, Stuttgart 1893, p. 148) die Worte neu zu erklären versucht und ist zu dem Ergebniß gelangt, daß *kin* «blutsverwandt, von gleicher Abstammung», *kind* dagegen «freundlich, lieb, befreundet» bedeute, wonach das Wortspiel so wiedergegeben werden könnte: «Ja, mehr als Blutsfreund, wen'ger als befreundet». Diese Erklärung wird durch den Sprachgebrauch widerlegt. Schon Tschischwitz in seiner Hamlet-Ausgabe (Halle 1869), S. 18, hat das Richtige erkannt, obwohl die Einzelheiten seiner Erklärung nicht befriedigen; von dem Parallelismus *cousin* — *kin*, *son* — *kind* ist auszugehn. Dazu stimmt die wirkliche Bedeutung der Worte *kin* und *kind*; *kin* heißt allerdings blutsverwandt, von derselben Sippe, aber *kind* heißt in erster Linie «Natur», «natürlich» und in Beziehung auf Verwandtschaft eine solche zwischen Erzeuger und Erzeugtem, so wie *kindly* ursprünglich *naturalis*, leiblich bedeutet; der mittelenglische Sprachgebrauch sowie auch der frühneuenglische beweisen dies, wie man für ersteres bei Mätzner, Altengl. Wtb., für letzteres im Century Dictionary nachlesen kann. Die Stelle wäre demnach wiederzugeben: «etwas mehr als bloß Vetter (d. h. als bloß von einer Sippe, da du ja nicht nur Oheim, sondern nun auch Stiefvater bist) jedoch weniger als wirklicher (d. h. leiblicher) Sohn» oder metrisch:

Mehr als verwandt, doch weniger als Sohn

oder: Wohl mehr als Vetter (Neffe), weniger als Sohn.

Daß das Wort *kind* nebenbei auch schon zu Shakespeare's Zeiten die weitere Bedeutung «lieb» hatte, hat mit dem hier vorliegenden Parallelismus *cousin* — *son* : *kin* — *kind* nichts weiter zu thun, und inwieweit der Doppelsinn von *kind* vom Dichter hierbei beabsichtigt war, ist durchaus nicht zu sagen. Zu übersetzen ist er daher auch nicht.

I, 3, 21.

For he himself is subject to his birth:
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The sanctity and health of this whole state.

Die Lesart der FF. *sanctity* wird zu Gunsten der Lesart *safty* der Q 2, 3, *safetie* Q 5 von den meisten Herausgebern aus dem Texte verbannt, wobei Elze die Dreisilbigkeit von *safety* durch einen Beleg aus Spenser FQ. V, 4, 46 stützt. Walker (s. Furness, Kom-

nentar) nennt die Lesart *sanctity* geradezu «absurd». Mir scheint dieselbe nicht so schlechthin zu verwerfen zu sein; *sanctity* heißt u. a. «Weihe», «Geweihtheit», «Segen» und man vergl. Macbeth IV, 3, 144, wo von der Gabe des Königs durch Berührung zu heilen gesagt wird:

Such sanctity hath heaven given his hand.

In unserer Stelle scheint mir nun mit *sanctity* und *health* nichts Anderes gemeint zu sein, als daß durch die eheliche Verbindung des Kronerben die Weihe und organische Gesundheit der ganzen Monarchie bedingt ist, indem ein Thronerbe, dessen Gattin nicht zur Königin qualifiziert ist, nicht geweihter König, König von Gottes Gnaden und der ganze Staatsorganismus dadurch nicht gesund sein könnte. Man vergleiche das obige *divinity*, IV, 5, 123.

I, 3, 109.

Tender yourself more dearly;
Or — not to crack the wind of the poor phrase,
Roaming it thus — you'll tender me a fool.

Diese Lesart der Folio, wofür Q 2 unmetrisch *Wrong it thus* liest, hat Collier beanstandet und dafür *Running it thus* konjiziert; Elze läßt die Lesart der Folio im Texte, citiert aber die Konjektur Collier's mit der Bemerkung: *which after all may be right.* Ich glaube, das ursprüngliche *roaming* paßt sogar besser in den Text als das ohne irgend welchen Anhaltspunkt vorgeschlagene *running.* Die Bedeutung von *to roam*, auch als transitives Verb, mögen u. a. ein paar zeitlich nicht allzu ferne Stellen aus Milton wirksam illustrieren:

Par. L., I, 520/1. *Fled over Adria to the Hesperian fields,*
And o'er the Celtic roamed the utmost Isles.

— IX, 82, ff. *Thus the orb he roamed*
With narrow search, and with inspection deep
Considered every creature.

Wie uns die etymologische Betrachtung des Wortes in Skeat's Etym. Dict. lehrt, haben wir bei demselben von dem Grundbegriff des Streckens, sich Erstreckens, Reichens auszugehn. In den aus Milton angezogenen Stellen ist wie in vielen anderen der Begriff: «bis an die Grenzen des betreffenden Gebietes (sich ausstrecken bez.) hingelangen, das ganze Gebiet einschließend durchstreifen» deutlich zu erkennen. So auch hier in unserer Hamlet-Stelle. Polonius will *the poor phrase*, mit der er spielt, nicht in all ihren möglichen Bedeutungen breit treten, bez. erschöpfen, nicht die ganze Begriffssphäre bez. Anwendungssphäre durchstreifen. Man wird vielleicht geneigt

sein, das *Running* wegen des *not to crack the wind* vorzuziehen und dabei auf das ähnliche Bild in Com. of Err. IV, I, 57

Fie, now you run this humour out of breath

hinweisen; doch ebenso wie *to run* in der Bedeutung laufen machen oder lassen gebraucht wird, läßt sich dies im vorliegenden Bilde auf *to roam* übertragen: indem Polonius das Wort *tender* in seinen verschiedenen Bedeutungen breit tritt, wird dasselbe nicht nur passiv, sondern zugleich aktiv; es drückt Verschiedenes aus und mag daher, um beim Bilde zu bleiben, dadurch wohl außer Athem kommen.

Ob für *to roam* ein hypothetischer Bedeutungsansatz: strecken, ausdehnen, breit treten (man vgl. *to stretch* — oder *strain* — *a point, the truth* oder dergl.) zu wagen ist, dafür fehlen mir Belege. Wir kommen mit den Parallelen zur Genüge aus: durchstreifen, d. h. durch das ganze Gebiet verfolgen (und dadurch außer Athem bringen), ist jedenfalls an der Stelle ausdrucksvoller als das allgemeinere *Running* Collier's, also die Ueberlieferung passender als die Konjektur.

I, 3, 122.

From this time
Be something scanter of your maiden presence;
Set your entreatments at a higher rate
Than a command to parley.

Schon Delius (Ausgabe) hat die Stelle, wie ich glaube, richtig erklärt: «Ophelia soll ihre Unterhaltungen höher taxieren, als sich auf Befehl zum Gespräch bereit finden lassen». Damit stimmt es überein, wenn Murray, N. E. D., für *entreatment* eine veraltete Bedeutungsgruppe ansetzt: *conversation, interview*, für die er allerdings nur diese unsere Stelle hier als Beleg beibringt.

Dagegen erklärt Schmidt das Wort als = *invitation* und erläutert: *the invitations which you receive.* Clark und Wright (Clarendon Press, kommentierte Ausg.) meinen: *But 'parley' in the next line seems to point to the sense of preliminary negotiations, and so solicitations.* Elze (Ausg.) fragt: *what does intreatments mean?* ohne eine Antwort darauf zu geben.

Das Century Dictionary (das nur diesen einen Beleg des Wortes überhaupt hat, während Murray für verwandte Bedeutungen eine ganze Anzahl beibringt) führt verschiedene Erklärungen früherer Kommentatoren an und entscheidet sich für Folgendes: *Entreatment: something entreated, as a favor. This is the probable sense* . . . das wäre doch wohl auch etwa «Gunstbezeugungen», um die Hamlet Ophelien bittet?

Die Bedeutung «Einladungen», «Aufforderungen» oder dergl. scheint mir doch der Zusammenhang zu verbieten. *Set at a higher rate* heißt nach gewöhnlichem Sprachgebrauche «schätze höher, schlage höher an», und Hamlet's Liebeswerben kann sie ja doch nach Polonius' Wunsch nicht tief genug hängen: *Do not believe his vows.* Wie sollte man aber sonst dies *Set at a higher rate* verstehn? Etwa: «Faß seine Bewerbungen von einem erhabeneren Standpunkte aus auf und nicht als Winke, denen du folgen mußt»? Dem widerspricht ja Alles, was Polonius über den Werth bez. Unwerth von Hamlet's Artigkeiten sonst sagt. Der Schluß ist ja das direkte Verbot, sich mit Hamlet überhaupt noch weiter einzulassen. *Entreatments* ist Verkehr im Allgemeinen und führt den vorhergehenden Gedanken *Be something scanter of your maiden presence* näher aus: «Sei karg mit deiner jungfräulichen Gegenwart und denke von dem Werthe deines Verkehres etwas höher, als daß du dich ohne Weiteres zu eingehenderem Zwiegespräche kommandieren läßt». Es fragt sich jetzt nur, ob *entreatment* die (von Murray angesetzte) Bedeutung von «Verkehr, Unterhaltung, Umgang» haben kann. Wie Elze a. a. O. richtig bemerkt, hat Shakespeare eine Masse Neubildungen von Verben mit *-ment*, und *entreat* als Verb heißt u. a. diplomatisch verhandeln; *entreatment* ist daher das Verhandeln, und da der Verkehr zwischen Menschen, insbesondere zwischen höfischen jungen Leuten verschiedenen Geschlechts bez. ihr Benehmen gar wohl ein diplomatischer, wohl berechnender, mit verstecktem Angriffe, Abwehr, Entgegenkommen, Zurückhaltung, Gewährung, Abweisung u. dgl. m. ist, ist das Bild ganz gut gewählt.

Ophelia kann am Hofe nicht wohl vermeiden, Hamlet überhaupt zu sehen; verkehren muß sie also natürlich Anstands halber auch mit ihm, doch sie kann ihr beiderseitiges Verkehrsverhältniß — bildlich gewissermaßen ihre diplomatischen Beziehungen — auf einen solchen Fuß setzen, auf dem man den Schein des Verkehres wohl wahrt, sich jedoch auf keinerlei persönliche Unterredung einläßt.

I, 3, 130.

Do not believe his vows; for they are brokers,
Not of that dye which their investments show,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bonds,
The better to beguile.

Die übereinstimmende Lesart der QQ. FF. *bonds* wird auf eine Konjektur Theobalds hin ebenso übereinstimmend von modernen

Herausgebern (Cambridge Edition, Delius, Elze, Furness, Clarendon Press Edit. u. a.) durch *bawds* ersetzt. Es scheint hier die Möglichkeit, auf graphische Weise den vermeintlichen Fehler *bonds* für *bawds* bez. *bauds* zu erklären, die Herausgeber zu einer solchen Bereitwilligkeit, die Konjektur anzunehmen, verleitet zu haben, wobei sie es aber mit dem Zusammenhange nicht genau nahmen.

Schon Tschischwitz, der *bonds* beibehält, dessen Uebersetzung mit «Satzung» mir aber nicht ganz zutreffend erscheint, hebt hervor: «Die Adjektiva hätten auf das Verkehrte der Theobald'schen Konjektur aufmerksam machen sollen».

Sanctified heißt geheiligt, geweiht, und paßt nicht zu *bawds*; Delius erklärt «Kuppler, die unter einem ehrbaren und frommen Aussehen um so besser hintergehn»; doch das ist willkürliche Umdeutung und steht nicht im Texte.

Furness bringt in seinem reichhaltigen Kommentare für die Erläuterung der überlieferten Lesart *bonds* soviel Material aus früheren Kommentatoren bei, daß es auffallen kann, daß er die Konjektur *bawds* in den Text setzt, ohne die Vertheidigungen von *bonds* zu widerlegen. So verweist (bei Furness) Clarke mit Recht auf Merch. of Ven. II, 6, 6

O ten times faster Venus' pigeons fly
To seal love's bonds new-made, than they are wont
To keep obliged faith unforfeited.

und Troil. and Cress. V, 2, 156

Cressid is mine, tied with the bonds of heaven:
Instance, O instance! strong as heaven itself;
The bonds of heaven are slipp'd, dissolved, and loosed.

Bond heißt u. a. die Verpflichtung, die man eingegangen (*plighted troth*, *troth-plight*), das Gelöbniß, und *sanctified and pious bonds* sind Verpflichtungen, die durch die Kirche geheiligt und daher fromm sind; und das heißt im vorliegenden Falle feierliches Verlöbniß. Hamlet's Gelübde streben, wie Polonius sagt, Unheiliges anathmen aber, d. h. klingen wie die ernstgemeinten Gelübde bez. Verpflichtungen, die bei Verlöbnissen von der Kirche auferlegt bez. durch sie geheiligt werden und daher fromm sind.

Warum neuere Herausgeber an der überlieferten Lesart Anstoß nehmen, und wie sie die Konjektur *bawds* mit *sanctified and pious* in Uebereinstimmung bringen, wäre doch erst eingehender darzulegen, ehe man von der Ueberlieferung abweicht.

III, 4, 114 s. d. F.

IV, 5, 45.

Conceit upon her father
Schlegel: Anspielung auf ihren Vater.

Schmidt, Sh. Lex., führt die Stelle unter *conceit* und zwar der Bedeutungsgruppe *Fanciful thought or device*, *invention*, doch ohne Erklärung, nur mit der Bemerkung: *Singular use*, an.

Furness erklärt das Wort durch *Imagination* und verweist auf III, 4, 114

Conceit in weakest bodies strongest works.

Man vgl. damit in Murray, N. E. D. II, 755 c die Bedeutungsgruppe von *conceit* IV, 11 aus dem 16. und 17. Jahrhundert: *A (morbid) affection or seizure of the body or mind*, und darunter u. a. den Beleg aus dem Jahre 1622: *He found the affection of the Pope so estranged from him, that hereupon he tooke a conceipt and dyed.*

Conceit ist also wohl auch in unsern Hamletstellen ein krankhafter Anfall, bei körperlichen Leiden eine Ansteckung, bei geistigen eine Gemüthsstörung. Auch in der von Furness angezogenen Stelle, III, 4, 114, ist *conceit* wohl ein Anfall, weshalb der Geist Hamlet auffordert: *Speak to her*, *Hamlet*, und Hamlet die Mutter fragt: *How is it with you, lady?*

An unserer Stelle — IV, 5, 45 — dürften wir wohl übersetzen: «Eine (bez. ein Anfall von) Gemüths- oder Geistesstörung in Folge (des Todes) ihres Vaters.»

Nekrologe.

Pater Vinzenz Knauer.

Der Verfasser von «William Shakespeare, der Philosoph der sittlichen Weltordnung», der Benediktiner und Professor der Philosophie an der Wiener Universität, Vinzenz Knauer, ist am 20. Juli 1894. 66 Jahre alt, gestorben. Aus niederem Lebenskreise hervorgegangen, trat er als junger Mann in den Orden (1850) und widmete als Priester sein Leben philosophischen Studien, denen er bis an das Ende mit Begeisterung ergeben blieb. In seiner «Geschichte der Philosophie» (1876) bevorzugte er die klassische und moderne Philosophie auf Kosten der mittelalterlichen, was ihm von seinen Glaubensgenossen sehr verdacht wurde. Wie er als ein heftiger Gegner des Unfehlbarkeits-Dogmas in Wort und Schrift auftrat, so brach er in seiner kräftigen, ehrenfesten Art auch eine Lanze für Darwin, der von den Kirchlichgläubigen hüben und drüben des Kanals als Atheist verlästert wurde, und dessen Entstehungsgeschichte der Lebewesen er in seinen «Hauptproblemen der Philosophie» (1892) erfüllter von vernünftigem Gottesglauben fand, als die, welche «anglikanische Zeloten und katholische und protestantische Krakehler» für wahr hielten. Von allen Dichtern hatte er Shakespeare in sein Herz geschlossen. Der Titel seines oben genannten Werkes erklärt sich aus seiner Ansicht, daß Shakespeare als Dichter von Gottes Gnaden der Philosophie mehr Erleuchtung gegeben habe als die Aristoteles und Leibniz aller Völker und Zeiten.

In dem nie endenden Kampfe der beiden feindseligen Gewalten des Erdenlebens war er ein Streiter ohne Furcht und Tadel, dessen fleckenlose Geisteswaffe immer zum Schutze des Guten und Wahren bereit war. Auch der Freund unseres großen Dichters muß ihm ein ehrendes Andenken bewahren. H. C.

Eduard Wilhelm Sievers.

Eduard Wilhelm Sievers wurde zu Hamburg (als fünfter von sieben Söhnen eines Kaufmanns) am 19. März 1820 geboren. Bis Ostern 1839 auf dem Johanneum seiner Vaterstadt vorgebildet, widmete er sich auf den Universitäten von Halle, Berlin und Bonn hauptsächlich dem Studium der alten Philologie. Von seinen Lehrern hat er Böckh noch später auszeichnend genannt. Er promovierte zu Erlangen am 5. Januar 1842 mit *De imperio Odrysarum commentatio*, welche Dissertation sich nur handschriftlich unter den Akten der Erlanger Universität vorfindet, da die ganze Auflage, welche Sievers in Hamburg hatte drucken lassen, durch den großen Brand jenes Jahres zerstört wurde. Bei dieser Feuersbrunst hatte sich Sievers aber auch selbst eine schwere Erkältung zugezogen, die nach falscher ärztlicher Behandlung ihn nicht allein zum Krüppel machte, sondern sein Leben zu gefährden anfing. Als letzten Versuch wandte er 6 Monate hindurch 1844—45 in Elgersburg unter Behandlung des Dr. Piutti eine Wasserkur an, die ihn vollständig herstellte, so daß er nach Abschluß seiner Universitätsstudien die von ihm angetretene Lehrerstellung an Johanneum zu Hamburg 1845 wieder übernehmen konnte; doch wurde er gleich darauf an das Realgymnasium zu Gotha berufen. Dort erhielt er bei Verschmelzung dieser Anstalt mit dem Gymnasium später den Titel eines Professors und dann den eines Hofraths. Hatte er, wie alle seine Schriften bezeugen, mit der freien philosophischen Bewegung seiner Zeit genaue Bekanntschaft geschlossen, mußte es seinen Blick nicht wenig vertiefen, daß er in Elgersburg und Gotha in enge Beziehungen zu der Familie Perthes und der bis zu ihrem Tode (1858) ihm mütterlich zugethanen Gräfin Schlabrendorf trat, wodurch sich ihm auch der Werth einer wahrhaft innerlichen Religiosität unmittelbar aufschloß. 1846 erhielt er von der Gothaischen Regierung Urlaub und Unterstützung zu einer halbjährigen Reise nach Frankreich und England, um das dortige höhere Schulwesen zu studieren und sich

in den ihm bis dahin entlegeneren Sprachen dieser Länder zu vervollkommnen. Im Jahre 1848, das seinen lebhaften Geist mächtig anregte, wirkte er mit Wort und Schrift für die freiheitliche Bewegung und trat mit seinen näheren Bekannten in die Bürgerwehr Gotha's ein. 1849 gründete er seinen eigenen Hausstand und gab sich neben den Pflichten, die sein Amt verlangte, von jetzt an immer mehr dem Studium seines Lieblingsdichters Shakespeare hin. Die Frucht hiervon waren die fünf Bändchen von «Shakespeares Dramen, für weitere Kreise bearbeitet», die von Sievers 1851—53 herausgegeben wurden. Er behandelte darin Hamlet, Julius Cæsar, König Lear, Romeo und Julia, Othello und, indem er Scene für Scene die ganze Handlung dieser Stücke mit vollständiger Motivierung alles Innerlichen am Leser vorüberführte, hoffte er unmittelbarer zu wirken, als es mit der bloßen Reflexion über die Handluug möglich ist. Außerdem veröffentlichte er noch Arbeiten über Shakespeare in Herrig's «Archiv» und in Rötscher's «Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur», ferner «Ueber die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas Othello» als Programm des Gothaer Realgymnasiums von 1851. Von sonstigen Schriften ist uns noch bekannt geworden: «Ueber die Tragödie überhaupt und Iphigenie in Aulis insbesondere», ein als «Manuskript gedruckter», in Gotha gehaltener Vortrag, (Hamburg und Gotha, 1847).

Hat jene in den kleinen Shakespeare-Büchern von Sievers angewandte Methode ihre Vorzüge, so macht sie den zusammenfassenden Ueberblick, der die springenden Punkte, die wichtigen Parallelen und Gegensätze in den Handlungen aller einzelnen Dramen mit freier sich rückwärts und vorwärts wendender Betrachtnng klar beleuchtet, keineswegs entbehrlich, und diese größere Aufgabe stellte sich Sievers in dem Werke «William Shakespeare», von dem nur der erste Band erschienen ist (Gotha, 1866; jetzt bei Reuther und Reichard in Berlin). Daß dasselbe nicht abgeschlossen, hat, wie das zu geschehen pflegt, seiner Verbreitung und Schätzung Eintrag gethan, und dabei war das eigentliche Hemmniß der Vollendung, wie Sievers selbst brieflich bekannte, nicht die ungenügende Anerkennung, sondern eine zunehmende Selbststrenge, die den Verfasser zwang, die Formulierung jegliches Gedankens auf das Peinlichste abzuwägen.

Miscellen.

Mr. Irving über den Charakter Macbeth's.[1])

Mr. Henry Irving sprach gestern vor den Mitgliedern der Litterarischen Gesellschaft von Owen's College, Manchester. Nachdem ihn Dr. Ward eingeführt hatte, theilte er mit, daß, als er die Einladung, im Owen's College zu erscheinen, erhalten hatte, er sich gesagt habe, daß vielleicht das geeignetste Thema zu einem Vortrage der Charakter Macbeth's wäre. Der spezielle wie der allgemeine Grund für diese Wahl wäre, daß er, der Schauspieler, der die Ehre habe, vor der freien litterarischen Gesellschaft eines College zu reden, wohl am meisten ihren und seinen eigenen Absichten und Wünschen gerecht werde, wenn er ein Thema wähle, das von besonderem Interesse für die Kunst des Schauspielers sei. Die allgemeine Auffassung vom Macbeth, so begann er, wäre die eines guten Mannes, der unter dem Einflusse eines bösen, ihn beherrschenden Weibes zum Bösewicht werde. Diese Auffassung verdankte ihren Ursprung hauptsächlich der bedeutenden Darstellung des Charakters der Lady Macbeth durch Mrs. Siddons, deren imposante Persönlichkeit schon dazu beitrug, das Bild eines starken, dominierenden Weibes in uns hervorzurufen. Er für sein Theil glaube, daß Shakespeare selbst den Macbeth als einen der blutgierigsten und scheinheiligsten Schurken in der langen Reihe seiner mit allen Tugenden und Lastern ausgestatteten Helden geschildert habe. Schon vor Beginn des Schauspiels hat Macbeth nicht nur daran gedacht, Duncan zu ermorden, sondern hat diese Idee sogar in seinem Weibe geweckt, und sein Entschluß hat niemals wirklich geschwankt. Der erste Gedanke an Mord bei dem Zusammentreffen mit den Hexen ging von ihm aus. Bis zu jenem Augenblicke war von niemandem — auch selbst von den Hexen nicht — ein Wink zum Morde gegeben, und es schien auch kein treibender

[1]) Aus der Times vom 12. Dezember 1894.

Grund dazu vorhanden, wie dies später der Fall war. Die Verheißungen der Hexen hielten sich in rein natürlichen Grenzen, und es bedurfte in der That keiner großen Einbildungskraft und nur eines sehr geringen Urtheilsvermögens, um über die Prophezeihung der in Zauberkünsten erfahrenen Schwestern Schlüsse zu ziehen. Macbeth war schon Than von Glamis; er kehrte eben als Sieger aus der Schlacht gegen den Than von Cawdor zurück, und es war nur natürlich, anzunehmen, daß der Besitz und die Aemter des Letzteren auf den Sieger übergehn würden, und was den «König, der Du sein wirst» betrifft, so war Macbeth der nächste Erbe der Krone, und es war nur natürlich für ihn, an die Nachfolge auf den Thron zu denken, während gar kein Grund zu einem unnatürlichen Verbrechen vorlag, um diese Möglichkeit herbeizuführen. Warum also weckten die Worte der Hexen solchen Sturm in der Seele des siegreichen Than? Die Antwort ist einfach! Weil er schon lange zuvor die Frage über die Ermordung des Königs mit seinem Weibe erwogen hatte. Es war dennoch ganz möglich, daß Macbeth sein Weib glauben machte, sie sei es, die ihn leite. Es ging aus seiner hinterlistigen Natur hervor, an der Demoralisierung seines Weibes zu arbeiten. Ein ähnliches Beispiel seiner Scheinheiligkeit haben wir in der Scene des ersten Aktes, wo die Hexe ihn mit dem neuen Titel als Than von Cawdor begrüßt. Er antwortet:

Der Than von Cawdor lebt
Ein reich beglückter Herr.

Allerdings lebte der Than von Cawdor, aber sein Glück war ein wenig zweifelhaft. Er war eben im Kampfe gegen seinen König und sein Vaterland besiegt worden, und von eben demselben Manne, der von ihm als einem reich beglückten sprach. Diese bewußte Heuchelei bezeichnet in der That die Zweitheiligkeit in Macbeth's Charakter.

Im Hirn ein Poet und ein Schurke im Herzen, so schärfte die Erkenntniß seiner eigenen Bosheit die Grausamkeit noch durch Ironie, und erhöhte in ihm den Reiz des Verbrechens. Er liebte es sehr, sich und seine Thaten in den schwärzesten Farben zu malen, und der Ausübung seiner Bosheit die bewußte Ueberlegung eines intellektuellen Epikuräers beizufügen. Das ganze Stück hindurch werden alle seine Handlungen durch gedankenreiche, schöne Reden feierlich eingeführt, so daß nach Kurzem der Leser oder Hörer dahinter kommt, daß je hochtrabender die poetischen Worte, desto größer die Bosheit, die hinterher folgen solle.

Wenn auch Macbeth, lange bevor er es ausführte, daran gedacht hatte, Duncan zu ermorden, so war es ihm doch nur ein unbestimmter Vorsatz; denn er sagte in seinem begeisterten Selbstgespräche nach der Begegnung mit den Hexen:

Will mich das Schicksal krönen, kröne mich's
Ohne mein Zuthun.

Sein Weib giebt uns den Schlüssel zu jener Seite seines Charakters in den Worten:

Kein falsches Spiel, doch unrechter Gewinn.

Wenn der Zufall das Böse für ihn thun wollte, gut! aber es war der Geist des Bösen und die Macht der Prophezeihung; sie wollten nicht warten und mußten das böse Werk selbst vollbringen. Nach seinem Zusammentreffen mit den zauberkundigen Schwestern ging er befriedigt von dannen, in Erwartung dessen, was kommen würde. Was sich nun zutrug, war gerade die Anreizung zur Ausführung seines bösen Planes. Der König, erfreut über seine kriegerischen und politischen Erfolge, vertheilte große Belohnungen, und unter anderm machte er seinen ältesten Sohn zum Prinzen von Cumberland, womit er ihn gleichzeitig zur Thronfolge bestimmte. Das wäre der Wendepunkt in der Handlung des Dramas. Die Lage der Dinge war nun, daß Macbeth seinen noch ungewissen Vorsatz zu einem plötzlichen, bestimmten Entschlusse umformte; denn er stellte sich lebhaft vor, daß des Königs verfassungswidrige Handlung von Tag zu Tag mehr eine schließlich unüberbrückbare Kluft zwischen ihm und dem Throne errichten würde. Bis jetzt und auch für die nächste Zukunft hatte es verfassungsmäßig nur ein Wesen zwischen ihm und dem goldenen Reifen gegeben. Jetzt waren es ihrer zwei — ja möglicherweise drei; denn was sich mit Malcolm zugetragen hatte, konnte auch nun bei Donalbain eintreffen, und so entschloß sich Macbeth, der nun so kurz vor der That ganz mit sich einig war, den Mord noch in derselben Nacht zu vollbringen. Hier, — sagte Mr. Irving, — müsse die Kunst des Schauspielers die Absichten des Dichters ergänzen und erklären; und wer dem Ausdrucke und der Handlung des Schauspielers folgte, müsse durch den Augenschein zum Verständniß des Zieles kommen, das in den Worten liegt:

Doch laß geschehen,
Was, wenn's geschieht, das Auge scheut, zu sehn!

Nach vollbrachter Mordthat bleibt Macbeth die weitere Ausübung seines schändlichen Handwerks erspart; denn Malcolm und Donalbain, die ihn als den Mörder verdächtigen, entfliehen, um außer-

halb Schottlands Schutz zu suchen; so hatte er sie nur anzuschwärzen, indem er ihre Flucht als den klarsten Beweis ihrer Schuld hinstellte: er aber nahm nun ohne Weiteres seinen Platz als König von Schottland ein.

Macbeth war zweifellos ein tapferer Mann; erwog man aber seine moralischen Eigenschaften, so konnte er ein Schurke genannt werden. Obwohl Heuchler, Verräther, Königsmörder, wußte er doch, seine viele Verbrechen durch den Schein selbstquälerischer Gedanken zu verdecken. Eine poetische Anlage, auf welche Voraussagungen übernatürlicher Dinge einwirken konnten; eine für geistige Erregung empfängliche Natur, der man, während sie ein Verbrechen denkt, Trauer über die Qual des Opfers zutrauen könnte; Selbstqual, Selbstprüfung, Spiel mit dem Gewissen, so daß alle diese Regungen im Gehirn wirken, während das Ziel fest steht wie Stahl, und das Herz kalt wie Eis ist; ein Dichter, sobald es sich um die Macht des Wortes dreht, mit reicher Einbildungskraft und beweglichem Intellekt; ein kaltblütiger und gewissenloser Bösewicht mit den Nerven und der Lust eines solchen, wenn es sich um böse That handelt, und mit dem körperlichen Heroismus solcher, die zum Morden geboren sind; eine Natur, die höchstens der Schwäche unterliegt, augenblicklich vor abergläubigen Schrecken zu zittern; ein Mann von Empfindung, aber nicht von Gefühl — so war der mächtige, dramatische Charakter, den Shakespeare der Welt im Macbeth gegeben hat.

Ein Scherz-Paroli für fanatische Baconianer.

In der amerikanischen Zeitschrift *Lives Calendar* finden wir folgende nette Spielerei:

Bei richtiger Zusammenstellung geben 16 Stücke je in ihrem viertletzten Buchstaben den Namen des Dichters, während der letzte Buchstabe in den anderen 20 Stücken die Erklärung giebt, wer der Autor derselben sei.

Hei! Was würden die guten Baconianer für ein Geschrei erheben, wenn dabei der Name Francis Bacon herauskäme! Wir lachen über diese Spielerei wie über alle die anderen, ob sie nun von Donnelly, Vitzthum oder Bormann auf den Markt gebracht werden.

Another Cipher. — It will he observed that the fourth letter from the last, of the first 16 plays, spell Shakespere's name, and the final letter of the 20 following assert the matter of authorship. Whether by design or accident, the fact is none the less curious.

All's Well that End's	W	ell
Twelfth N	I	ght
Love's Labor	L	ost
Romeo and Ju	L	iet
Titus Andron	I	cus
Coriol	A	nus
Ha	M	let
Measure for Mea	S	ure
Much Ado About Not	H	ing
Antony and Cleop	A	tra
As You Li	K	e it
Troilus and Cres	S	ida
The Tem	P	est
Oth	E	llo
Comedy of Er	R	ors
Julius Ca	E	sar

Taming of the Shre	W
King Lea	R
Othell	O
Romeo and Julie	T
Measure for Measur	E
The Tempes	T
Macbet	H
Cymbelin	E
Coriolanu	S
Winter's Tal	E
Mud Ado about Nothin	G
Julius Cæsa	R
The Merchant of Venic	E
Antony and Cleopatr	A
Twelfth Nigh	T
Love's Labor Los	T
Troilus and Cressid	A
All's Well That Ends Wel	L
The Rape of Lucrec	E
Timon of Athen	S

Daß nicht Zufall, sondern Absicht das amüsante Resultat herbeigeführt hat, zeigt sich daran, daß dieselben Stücke zu wiederholten Malen angeführt werden, je nachdem ihre Buchstaben gebraucht werden.

Original-Drucke aus der klassischen Periode im Britischen Museum.

Bei dem Interesse, welches das Shakespeare-Jahrbuch den Werken der Zeitgenossen Shakespeare's in neuester Zeit zuwendet, scheint die folgende Mittheilung berechtigt.

Im Jahre 1867 verkündete Mr. Charles Edmonds in «The Times» (4. Oktober), daß er in einer Rumpelkammer von Lamport-Hall in Northamptonshire eine kleine, ausgewählte Sammlung von Werken aus der Elisabethanischen Zeit entdeckt habe, von denen einige Unica und bisher unbekannt, die Mehrzahl nur noch in einzelnen Exemplaren erhalten waren. Im letzten Sommer wurde die Bibliothek des Sir Charles Isham (Lamport-Hall) verkauft, und, wie die «Times» vom 31. August 1894 mittheilt, ist der geringere Theil dieser Sammlung von der Verwaltung des Britischen Museums angekauft, der größere leider wieder in private Hände übergegangen, mit dem letzteren das Unicum der Venus und Adonis-Ausgabe von 1599 und der Passionate Pilgrim aus demselben Jahre, wovon nur noch ein Exemplar in der Bibliothek von Trinity College (Cambridge) existiert.

Unter den Erwerbungen des Britischen Museums sind

a) 2 Unica:

1) The Lamentations of Amintas for the Death of Phillis; paraphrastically translated out of Latine into English Hexameters by Abraham **Fraunce.** *Newly corrected. London 1596.* — Das Werk ist eine Uebersetzung des lateinischen Gedichtes *Amyntas* von **Watson,** das selbst eine Nachbildung des Tasso'schen Gedichtes ist, und interessant als ein Versuch, den Hexameter in der englischen Litteratur einzubürgern. Die ersten beiden Ausgaben dieses Buches von 1588 und 1589 sind verschollen.

2) *The Transformed Metamorphosis*, 1600: eine Satyre auf kirchliche und politische Zustände von dem bekannten Dramatiker Cyril Turner (oder **Tourneur**).

b) 15, welche außerdem nur noch in einem Exemplar vertreten sind:

1) **Marlowe**'s *Hero and Leander* (in der Vervollständigung von G. Chapman), 1598. In demselben Bande befinden sich zwei erzählende Gedichte von dem untergeordneten Dichter

Francis Sabie: 2) *The Fisherman's Tale*, eine gereimte Wiedergabe von Greene's *Pandosto* (1595), und 3) *Flora's Fortune* (1595); und von demselben Verfasser ein besonderer Band. 4) *Adams Complaint* (1596). Von

Nicholas Breton, einem bedeutenderen Dichter, der nicht weniger als 48 Bände veröffentlicht hat, besaß das Britische Museum bis 20 Bände; es kommen jetzt 5 hinzu: *5) The Bowre of Delights* (*1597*), *6) Old Madcappes New Gallymawfrey* (*1602*); *7) No Whippinge or Trippinge, but a Kind Friendly Snippinge (1601)*; *8) Honest Counsaile: A Merry Fitte of a Poetical Furie* (*1605*); *9) A Merry Dialogue betwixt the Taker and Mistaker* (*1603*), in Prosa.

10) Philochasander and Elanira, the Faire Lady of Britaine von **Henry Petowe** (1599);

11) Laura, Gedichte von **Robert Tofte** (1597);

12) *Newes out of Powles*[1]) *Churchyarde*, eine Satire von **Edward Hake** (1579);

13) **Greene**'s Arbasto (1. Ausg. 1584);

14) **Robert Anton**'s *Morio-Machia* (1613), ein komisches Epos, litterarhistorisch wichtig durch eine Anspielung auf den Don Quixote. Diese Dichtung von Cervantes erschien zuerst 1605 in Madrid, und von der englischen Uebersetzung von Shelton war bisher kein früheres Exemplar als eins von 1620 bekannt. Die Vermuthung, daß diese Uebersetzung schon früher erschienen sein müsse, wird durch diese Anspielung von 1613 kaum gestützt; die andere, daß der Verfasser nicht die Uebersetzung, sondern, wie Beaumont und Fletcher in ihren Dramen, die spanische Quelle selbst benutzt habe, ist viel wahrscheinlicher.

---

[1]) Eine interessante Schreibung, charakteristisch für die Zeit, wo der Diphthong *au* den dunklen a-Laut annahm, und infolge dessen die an der alten Diphthong-Aussprache Hängenden einen Ersatz in *ou*, *ow* suchten.

15) Epicedium auf Lady Branch, die Wittwe des Lord Mayors von London (1594), wahrscheinlich von **William Herbert.** Das Buch ist ebenfalls literarhistorisch bedeutsam durch eine lobende Erwähnung von Shakespeare's Lucrece (1594).

Ferner gehören zu der Sammlung: der erste Bogen von **Robert Southwell**'s Gedicht: *A Fourfold Meditation of the Four Last Things.* (Southwell, ein feurig überzeugter Katholik, gehört zu den bedeutendsten Lyrikern der Epoche).

Thomas Edwards's *Cephalus and Procris* (1595). Es wurde vom Roxburghe Club 1882 abgedruckt. H. C.

Stoop, Romans, stoop,
And let us bathe our hands in Cæsar's blood
Up to the elbows, and besmear our swords:
Then walk we forth, even to the market-place,
And, waving our red weapons o'er our heads,
Let us all cry 'Peace, freedom and liberty!'

Cæsar III, 1, 105.

Der erste Theil dieser Aufforderung, welche Brutus nach der Ermordung Cæsar's an die Verschworenen richtet, hat bisher eine ausreichende Erklärung nicht gefunden. Als ich in meiner Cæsar-Ausgabe nach langem vergeblichem Suchen zu der Erklärung kam:

> ein alter Opferbrauch; man tauchte Hände und Waffen in das Blut des Opferthieres, um die Hilfe der Götter für eine folgenschwere That zu sichern. Brutus will damit dem Morde Cæsar's den Charakter einer religiösen Handlung aufdrücken —

stützte ich mich auf den ersten gelehrten Shakespeare-Kommentator, den alten Upton,[1]) welcher zur Begründung seiner Auslegung einige Stellen aus Æschylos und Xenophon anführte.

Meine Erklärung fand eine lebhafte Entgegnung in der Cæsar-Ausgabe Immanuel Schmidt's, dem ich meine Quelle genannt hatte. Er bestreitet die Existenz eines solchen Brauches im Alterthume; in den von Upton angezogenen Stellen handele es sich nur um einen Eid, der durch ein Opfer bekräftigt wird. Er beruft sich dafür auf eine Stelle in Schömann's Griechischen Alterthümern (II, 220 f.), wo es heißt:

> Die Tödtung des Opferthieres hatte eine gewisse symbolische Bedeutung: der Schwörende rief die Götter an, ihn, wenn er meineidig wäre, zu tödten, so wie jetzt das Opferthier getödtet worden.

I. Schmidt fährt dann fort:

> Das Eintauchen der Hände und Schwerter in das Blut Cæsar's kommt bei Plutarch nicht vor, sondern ist eine Zuthat des Dichters, der dabei offenbar eine bestimmte Absicht verfolgt hat. Brutus will mit

---

[1]) John Upton, *Critical Observations of Shakespeare.* London 1746.

seinen Genossen dem Volk gegenüber die That auf sich nehmen. Nachdem er in ernsten Worten seine Ergebung in den Willen des Schicksals ausgesprochen, berauscht er sich im Bewußtsein der vollbrachten That und will triumphierend in die Oeffentlichkeit treten.

Diese Erklärung ist für mich unhaltbar; sie schließt eine Verkennung von Brutus' Charakter in sich. Der Mann, dem vor der That die Ermordung Cæsar's eine furchtbar harte Pflicht ist, der er fast erliegt, der nach ihr die Erinnerung daran nicht los werden kann und mit einer Art von Freude den Tod sucht als den Erlöser von allen inneren Qualen, der Mann sollte im Augenblicke der That frohlocken, sich mit dem Blute des theuren Opfers beschmieren und auf den Straßen Roms eine rohe Renommisterei treiben? — Unmöglich. — I. Schmidt giebt die Möglichkeit noch einer Deutung zu:

Vielleicht läßt sich auf einen alten Jägerbrauch schließen, wenn das Wild aufgebrochen und der Meute das Wildrecht gegeben wird. K. John II, 1, 321 ff.

And, like a jolly troop of huntsmen, come
Our lusty English, all with purpled hands,
Dyed in the dying slaughter of theis foes.

Besonders nahe gelegt wird diese Erklärung durch V. 205

Here thy hunters stand,
Sign'd in thy spoil, and crimson'd in thy lethe.

Diese Deutung scheint, zumal mit Rücksicht auf die angeführte Stelle aus Cæsar, plausibler, aber nur auf den ersten Blick. Die Voraussetzung einer alten Jagdsitte, nach der die Jäger ihre Hände in das Blut des gefallenen Wildes tauchten, bleibt ohne Begründung. Die beiden Stellen weisen eigentlich auf weiter nichts als auf die sichtbaren Spuren des Ausweidens des Wildes. Und wiederum würde es gerade von Brutus eine mit seinem Wesen unvereinbare Rohheit sein, wenn er einen Jagdgebrauch an der Leiche Cæsar's übte, der sonst nur beim Wilde üblich wäre.

Auf eine wahrscheinlichere Deutung brachte mich die Lektüre von H. Strack's «Der Blutaberglaube bei Christen und Juden». Er schreibt (S. 3):

Das Trinken von Menschenblut oder von mit solchem Blut gemischtem Weine bei Freundschaftsschwüren und Bundesschlüssen ist als Gebrauch vieler Völker des Alterthums und des Mittelalters bezeugt.

Und er führt eine Reihe von Belägen aus klassischen und neueren Schriftstellern an; darunter auch eine Stelle aus Sallust und eine aus Plutarch. Die Verfolgung dieser Spuren führte zu folgendem Ergebniß.

Im *Catilina* des Sallust kommt im 22. Kap. (nach der Uebersetzung von C. Cleß, Hoffmann, Stuttgart 1856) folgende Stelle vor:

Es gab zu jener Zeit Leute, welche behaupteten, als Catilina nach Beendigung seiner Rede die Theilnehmer an seinem Verbrechen zur Eidesleistung aufgerufen, habe er Menschenblut mit Wein vermischt in Schalen umhergeboten. Als sodann nach ausgestossener Verwünschung Alle davon gekostet hätten, wie dies bei feierlichen Opfern zu geschehen pflegt, habe er seinen Plan eröffnet und, sagen sie, deswegen so gehandelt, damit sie unter einander um so treuer verbunden blieben, wenn Einer um eine so große Frevelthat des Andern wüßte.

Dazu bemerkt Cleß:

Dies war nicht nur ein scythischer (Mela II, 1, 110 [1]), oder griechischer (Diod. Sic. Fragm. L. XXII, p. 60 f. T. VI ed. Tauchn.), sondern auch ein altitalischer Eidesbrauch (Plutarch, Poplicola. 4). Von den griechischen Referenten erzählen Plutarch (Cic. 10) und Dio Cassius das Geschichtchen nicht nur als eine ausgemachte Thatsache, sondern auch noch mit gräulichen Zusätzen: es sei ein Mensch (Plutarch) oder ein Knabe (Dio C.) geopfert, und sein Fleisch (Plutarch), seine Eingeweide, über denen zuvor der Schwur geleistet, verspeist worden (Dio C.).

Ob die von Plutarch und Dio Cassius als wahr erzählte, von Sallust bezweifelte Handlung wirklich stattgefunden hat, ist eine nebensächliche Frage. Es genügt, daß Keiner von ihnen die Sache als solche weder für unmöglich noch auch nur für ungereimt hält, um zu beweisen, daß wir es hier mit einem uralten Bundesritus zu thun haben, der freilich zu Sallust's Zeit längst abgekommen war. Der gemeinsame Genuß von Menschenblut, jenem ganz besonderen Safte, dem der Aberglauben der früheren und der heutigen Zeit so mannigfache geheimnißvolle Eigenschaften zuschreibt, sollte also dazu dienen, ein Bündniß zu festigen.

Die Stelle in Plutarch's Poplicola lautet:

Ὡς δ' οὖν συνεπείσθη τὰ μειράκια καὶ τοῖς Ἀκυλίοις εἰς λόγους ἦλθεν, ὅρκον ὀμόσαι μέγαν ἔδοξε πᾶσι καὶ δεινόν, ἀνθρώπου σφαγέντος ἐπισπείσαντας αἷμα καὶ τῶν σπλάγχνων θιγόντας.

Daraus ergiebt sich nun mit ziemlicher Sicherheit, daß Shakespeare das Blut als Verschwörungs-Kitt an zwei Stellen seiner North'schen Plutarch-Uebersetzung kennen lernte. Da er aber nicht daran denken konnte, die Verschworenen auf der Bühne Blut trinken zu lassen, so setzte er dafür die Handlung des Eintauchens der Hände. Mit den sichtbaren Abzeichen ihrer That treten sie hinaus und machen sich allem Volke als die Thäter kenntlich, so daß Keiner von ihnen die Verantwortung ablehnen kann. — Daß übrigens Shakespeare Gewicht auf diese symbolische Handlung legte, zeigt der Traum Calphurnia's, in dem sie prophezeit wird.

H. Conrad.

[1]) De situ orbis I, 2.

Edmund Malone at Stratford and Shakspeare's Bust.

The following curious record is from the *Birmingham Weekly Post*:

The Historical Manuscripts Commission is continually bringing to light rare and valuable records, buried long ago in old mansions and muniment rooms. A recent issue of the 'Manuscripts and Correspondence of James, first Earl of Charlemont' (1784—1799), part viii. of the Thirteenth Report, includes a long letter from Malone, November 15, 1793, and which gives a full description of his famous 'daubing' of Shakspeare's bust in Stratford Church, which won for him the following lines:

Stranger, to whom this Monument is shown,
Invoke the poet's curse upon Malone,
Whose meddling zeal his barbarous taste displays,
And smears his tombstone as he marr'd his plays.

His letter to Earl Charlemont is now for the first time in print, and is well worth reading as a record of facts:

For these some months past, I have been more intently employed on Shakspeare than ever, endeavouring to form a new life of that extraordinary man, which you may remember I promised in my preface. The corporation of Stratford, early in the summer, very obligingly furnished me with some of their earliest records, which, however, were written in so old a hand that I was some weeks employed merely in reading them. When I had advanced some way in the life, my brother and his family came to Harrogate, in Yorkshire, where I went down to see them, and, after their return to Ireland, I resolved to devote a fortnight to a thorough examination of everything that either Worcester or Stratford could furnish. The latter is in the diocese of Worcester, and consequently several old wills of the Stratfordians were proved there. After spending a few days there, where I thought my trouble very well repaid by finding two wills very material to my purpose, I repaired to Stratford, where, by the aid of my friend, the vicar, and the permission of the mayor, I was allowed a complete rommage through all their papers. I examined, I am confident, not less than three thousand, many of them as old as the time of Henry VI. Out of the whole mass I selected such as I thought might be useful to me, and have since carefully read and arranged them all under distinct heads. I had before laboured hard at the Rolls Office, and in the examination of several registers, and found some new and curious notices; and within these few days I have been lucky enough to meet with a paper in the Record Office in the Tower that also contains some important intelligence. From all these different sources, if I can but manage the various information I have

procured, tolerably well, I hope to make at least a very curious life. In Rowe's account of our great poet there are, I believe, but ten or eleven distinct facts told; and I think I shall prove seven of them to be false, so little reliance is to be placed upon tradition. Two others are extremely doubtful, and the remaining two, which are indisputably true (the time of his birth and death), he had from the parish register. I had flattered myself with the hope of obtaining some of his handwriting, but did not meet with a scrap of it. However, as the children say, 'I burned,' for I found in the archives of Stratford a letter to him, a very fine relic, in excellent preservation, about two inches long by one broad. I ought not to forget to tell you that I did a public service while I was there. His bust, you know, about forty years ago was painted all over with various colours by some players, under the notion of beautifying it. With Mr. Davenport's permission I brought it back to its original state, by painting it a good stone colour, and then, having first erected a small scaffold, we drew him carefully from his niche and took a very good mould from his face, from which Nollekens has since made a mask and then a model; so that we shall now be able to judge whether this representation is entitled to any credit as a resemblance. It appears to have been executed by a very ordinary hand, but there are several little particulars in which it corresponds with the print in the first folio and the Duke of Chandos's picture, particularly a very great distance between the end of the nose and the mouth. Some of these particulars incline me to think that it was done from a mask taken from his face after death. Mr. Steevens will not allow, in his late edition, that there was ever any picture of him; for which, as well as several other things, I mean to trim him as well as I can.

Literarische Uebersicht.

Bartlett, John. A new and complete Concordance, or Verbal Index to Words, Phrases and Passages in the dramatic Works of Shakespeare, with a supplementary Concordance to the Poems. — London, Macmillan, 1894. — Lex.-Quarto. 1910 Seiten.

Ein großer Fehler dieses Buches ist zugleich sein hervorragender Vorzug: die schwere Handlichkeit des Werkes; bei dem verdienstlichen Bestreben des Herausgebers, erschöpfende Vollständigkeit zu bringen, konnte er im Raume sich nicht mehr beschränken, und so mußte er es mit in den Kauf nehmen, ein Buch zu geben, das Alles, nur nicht leicht beweglich, oder auf der Reise in der Handtasche mitzunehmen ist. Das ist aber auch das Einzige, was an Tadel gegenüber diesem Riesenzeugnisse menschlichen Fleißes auszusprechen wäre.

Le mieux est l'ennemi du bien: so ist diese Konoordanz der Feind ihrer Clarke'schen und Schmidt'schen Vorgänger. Während die erste nur mechanisch in kurzer Wortzusammenstellung arbeitet, die zweite nach subjektiver Wortauffassung den Sinn oft zerreißt, und an anderen Stellen sich mit zu kurzen Andeutungen begnügt, giebt das vorliegende Werk den ganzen Satz und mithin auch den ganzen Gedanken. Natürlich fehlt auch die Zählung der Globe-Edition nicht, und so ist das Bartlett'sche Buch eine Hilfe für die Shakespeare-Forschung, wie sie in erschöpfenderer Vollständigkeit von keinem andern erreicht oder gar überflügelt wird. Jeder, welcher das Werk benützt, wird gewiß hier und da einen Fehler, einen Mangel finden (mir z. B. fehlte das Wort *Vllorxa* und das von Alex. Dyce in seinen Text zweiter Ausgabe aufgenommene Wort *heart* für *heere*, im Coriolan, III. 1. 93.) und so mögen andere Irrthümer und Mängel sich hie und da finden; das kann aber nicht davon abhalten, diese Erscheinung als eine der hervorragendsten zu bezeichnen, welche die Shakespeare-Literatur uns geboten hat.

F. A. L.

Oechelhäuser, Wilhelm. Einführungen in Shakespeare's Bühnen-Dramen und Charakteristik sämmtlicher Rollen. — 3. umgearbeitete Auflage. Minden.

Daß ein solches Werk in dritter Auflage erscheint, ist schon an sich Kritik genug, und es bedürfte also eigentlich nur einer Erwähnung dieser Thatsache, wenn

der Verfasser nicht eine eingreifende Veränderung vorgenommen hätte, von der die Vorrede uns Kenntniß giebt:

> Wie in der Vorrede zur zweiten Auflage erörtert, enthielt dieselbe im Wesentlichen die Wiedergabe der Einleitungen zu meinen in den Jahren 1870 bis 1878 erschienenen Bühnenbearbeitungen der Shakespeareschen Dramen. Wenn deren Hauptinhalt auch die Charakteristik sämmtlicher Rollen war, so hielt jene zweite Auflage doch eine enge Beziehung zu meinen eigenen Bearbeitungen fest. Diese Beziehung ist in der gegenwärtigen Auflage gelöst; ihre Grundlage bildet nunmehr der Text der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung, die nicht nur die beste und populärste ist, sondern auch in steigendem Maße den Bühnenbearbeitungen zu Grunde gelegt wird.

Die allgemein einleitenden Besprechungen der früheren Auflage sind hier sehr gekürzt. Dafür aber haben die Charakterzeichnungen eine hervorragende Erweiterung erfahren. Das Werk ist dadurch von noch größerer Bedeutung für den strebsamen Künstler geworden, und diejenigen Schauspieler (es sind ihrer leider überall nur sehr wenige!), welche glauben, daß ein Andrer sie etwas lehren könne, stehn hier vor einer reichen Fundgrube, deren Werth sich dadurch steigert, daß der Autor in erster Reihe sein Urtheil und seine Anleitung aus dem Dichter, und nicht aus vorgefaßter subjektiver Anschauung schöpft. F. A. L.

Die neueste deutsche Hamlet-Literatur.

Hebler, C. Die Hamlet-Frage, mit besonderer Beziehung auf Richard Loening: Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's. Sonderabdruck aus dem Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte. I. Jahrg. S. 237—267; 491—519.

Daß ein gutes Buch über Shakespeare in dem Strome unserer Literatur solche Wellen schlägt wie das Loening'sche, ist ein erfreuliches Zeichen von der Vorliebe, welche man in Deutschland trotz des sinkenden Interesses für die sogenannte klassische Dichtung dem großen Briten bewahrt. Giebt es doch kaum ein namhaftes Journal, kaum eine größere Zeitung, die nicht eine mehr oder weniger lobende Besprechung desselben gebracht hätte. Aber wir möchten diesen weithallenden Beifall — in diesem Falle ein schuldiger Tribut — nicht an sich als einen Beweis für die innere Tüchtigkeit einer Leistung ansehen, die unfehlbar sich erst an ihren Früchten erkennen läßt. Erst wenn es fortzeugend weiterwirkt und so als nothwendiges Glied in der Kette einer Entwickelung sich erweist, können wir sagen: das Werk war des Schweißes eines Strebenden werth. Daß Loening's Buch zu den fortzeugenden, wissenschaftlich werthvollen Leistungen gehört, zeigt sich jetzt schon, zwei Jahre nach seinem Erscheinen. Es hat jetzt schon mehrere vortreffliche Arbeiten über Hamlet hervorgerufen, und andere, wie es scheint, werden ihm folgen.

Hebler, der dem Shakespeare-Verehrer bekannte Verfasser der Aufsätze über Shakespeare,[1]) lobt in seiner Abhandlung zunächst an dem Loening-schen Buche, daß es das Hamlet-Problem nach streng wissenschaftlicher Methode

---

[1]) Bern. 1865. — 2. Aufl. 1874.

behandelt. Um so mehr liegt ihm daran, die Gründe dem Verfasser darzulegen, aus denen er in wesentlichen Punkten von seiner Auffassung abweicht. Die gemeinsamen Anschauungen, von denen Loening sowohl wie Hebler ausgehn, sind folgende: 1. Die Hamlet-Frage betrifft hauptsächlich das Verhalten des Helden gegenüber seiner Aufgabe. — 2. Hamlet ist nach den Voraussetzungen der Tragödie unbedingt zur Blutrache verpflichtet, und er selbst hat keinerlei grundsätzliche Bedenken dagegen. — 3. Wenn die ihm auferlegte That auch gehöriger Vorbereitung bedarf, so ist es doch ebenso textwidrig, wie die tragische Wirkung ausschließend, anzunehmen, der Dichter habe seinem Helden etwas Unmögliches aufladen wollen. — 4. Daß Hamlet so lange zaudert und durch sein Zaudern Unheil anstiftet, läßt sich nicht aus den großen und guten Eigenschaften erklären, die er zweifellos besitzt, sondern nur aus einer ihn hemmenden Eigenheit seines Naturells.

Worin besteht diese Eigenheit? — Zu dieser Frage würde sich nach Hebler's Auffassung die Hamlet-Frage zuspitzen.

In der Beantwortung derselben weicht Loening von Goethe ab, indem er bestreitet, daß der Grund von Hamlet's Verhalten in zu weicher Gemüthsart und dem Mangel an sinnlicher Stärke zu suchen sei. Sein sonstiges Verhalten zeige keinen dieser Fehler. Die Rachethat sei ihm nicht zu schwer, wohl aber zu beschwerlich; «die Scheu nicht vor der Rachethat an sich, sondern vor dem, was damit zusammenhängt . . . . vor der damit verbundenen Mühe und Anstrengung sei bei ihm so stark, daß der durch das Pflichtgefühl angespornte moralische Wille darüber nicht Herr werden könne» . . . . «In Wahrheit ist Hamlet während des ganzen Verlaufes der Handlung bis unmittelbar vor dem Schlusse auch nicht einen Augenblick ernsthaft gewillt, den Vollzug der Rache auf sich zu nehmen.» — Da man nun allgemein eine Reihe von Aeußerungen in den Monologen und von Handlungen, wie die Annahme der Wahnsinnsrolle, die Aufführung des Schauspiels vor dem Könige u. a., als Anläufe nach dem Ziele der Rachethat angesehen hat, muß Loening folgerichtig im Einzelnen nachweisen, daß man diese Aeußerungen und Handlungen bisher falsch aufgefaßt hat. Hebler folgt ihm darin, ihn Schritt für Schritt bekämpfend.

Zuerst handelt es sich um Hamlet's Entschluß, sich zu verstellen nach dem Erscheinen des Geistes. Loening erklärt: die instinktive Abneigung gegen die von ihm anerkannte Rachepflicht führt ihn dazu; er ergreift die Anlegung eines wunderlichen Wesens als einen Ausweg, einerseits, da er die Entschließung über die Vollführung der That hinausschieben will, andererseits, um ungefährdet in versteckten Anspielungen dem Könige gegenüber seinem Grolle Luft zu machen. Hebler sagt dagegen: die erste schnell vorübergehende Verstellung seinen Freunden gegenüber erklärt sich aus dem fassungslosen Zustande, in welchen die Enthüllung des Geistes ihn versetzt hat, und dem Wunsche, sich nicht zu verrathen. Für die Zukunft würde er sich am besten schützen, wenn er dem Könige und seiner Mutter gegenüber die vollkommenste Unbefangenheit erheuchelte. Da er bei seinem moralischen Feingefühl diese Verstellung nicht ausführen kann, entscheidet er sich für eine andere, die ihm leichter wird, aber nicht mit der von Loening gewollten Absicht; denn jedes Lüften seiner Maske, jede versteckte Satire kann gefährlich werden. — Ich möchte hinzusetzen: wenn er dennoch solche Anspielungen macht und dadurch sich seinem Onkel decouvriert, so läßt er sich dazu eben durch sein nicht immer zu beherrschendes Gefühl hinreißen. —

Die Worte *cursed spite* am Ende des ersten Aktes hat Schlegel allerdings

ungenau mit «Schmach und Gram» übersetzt. Loening erklärt, die Rachepflicht sei Hamlet unangenehm wegen der Mühe und Anstrengung, die sie ihm verursachen würde, und übersetzt (übrigens in Uebereinstimmung mit Al. Schmidt) «verwünschter Aerger» oder «Fluch und Verdruß»; wogegen Hebler *spite* als «Schicksalsgroll, -tücke» faßt.[1])

Die Anordnung des Schauspiels hat nach Loening keinen Zusammenhang mit einem Racheplane; das Schauspiel werde von Hamlet aufgegriffen als etwas, das ihn von seiner ärgerlichen Verpflichtung abziehen und zugleich den König innerlich treffen könne. Daß Hamlet nicht schon bei der Anordnung des Schauspiels an Rache denke, daß er dem Schauspiele erst nachträglich einen dahin zielenden Zweck unterlege, zeige die an sich selbst gerichtete Aufforderung des folgenden Monologs: *About, my brain!* («Ans Werk, mein Kopf!»), die er nicht aussprechen würde, wenn er bereits vorher das Schauspiel als einen Weg zum Racheziele bezeichnet hätte. — Hebler behauptet, im Gegentheil verlasse der Rachegedanke Hamlet niemals; das beweise der Umstand, daß er sogar das Schauspiel ihm dienstbar mache. Er faßt also die Worte: *About my brain!*, wie sie gewöhnlich gefaßt werden, als eine Selbstanregung zur Ausführung des vorher gefaßten Entschlusses.

Was den Vorwurf der Feigheit betrifft, den Hamlet sich in demselben Monologe macht, so stimmen beide Kritiker darin überein, daß Hamlet nicht feige ist. Hebler entnimmt nun aus den Worten:

Am I a coward?
Who calls me villain? breaks my pate across? &c.
'Swounds! I should take it; for it cannot be
But I am pigeon-liver'd, and lack gall, &c.

daß Hamlet sich hier wirklich den Vorwurf der Feigheit mache und den durch den Besitz einer Taubenleber und durch Mangel an Galle zu begründen suche. Und er sieht in den Worten mit Recht nichts weiter als eine leidenschaftliche Selbstanklage und Selbstaufreizung. Dem gegenüber behauptet Loening, daß Hamlet gar nicht daran denke, sich hier den Vorwurf der Feigheit zu machen, sondern nur sich vorstelle, daß sein Verhalten bei den Leuten den Eindruck der Feigheit machen müsse. (Danach müßten also die Worte: *Am I a coward* den Sinn haben: müssen die Leute mich nicht für einen Feigling halten? — Das können sie dem Wortlaute nach nicht.) — Ferner erklärt er die folgenden Worte so: «Bei Gott, ich müßte es hinnehmen, müßte es mir gefallen lassen, der Schein ist gegen mich, mein Verhalten sieht so aus, als ob es auf Feigheit beruhte» — (und darum müßte er es sich gefallen lassen?) — «denn, wenn ich auch nicht feige bin, so bin ich doch zu sanftmüthig, habe eine Taubenleber[2]) und keine Galle.» — Hebler hätte die Unhaltbarkeit dieser gesuchten Auslegung schon aus dem Wortlaut herleiten können. *I should take it* kann nur heißen «ich würde» oder «ich sollte es hinnehmen.» — Das Letztere ist in diesem Kontext ausgeschlossen; «ich müßte es

[1]) Durchaus berechtigt; vergl. Sonett 37: *made lame by fortune's dearest spite.*

[2]) Daß *pigeon-liver'd* bloß «sanftmüthig» heißen solle — eine Eigenschaft, die den Muth allerdings nicht ausschließt — muß bestritten werden. Die Leber ist bei Shakespeare der Sitz des Muthes, resp. der Feigheit; und *pigeon-liver'd* heißt zweifellos «muthlos».

hinnehmen» heißt *I should have to take it.* Hamlet sagt: «Teufel, ich glaube, auch das ließe ich mir noch gefallen!» —

Im Uebrigen scheint mir der Nachweis, daß Hamlet sich nicht den Vorwurf der Feigheit mache, von geringer Folgenschwere. Man denke doch an die gereizte, leidenschaftliche, zur Uebertreibung geneigte Stimmung, in der man sich solche Vorwürfe zu machen pflegt. Wenn jemand sich selbst dumm nennt, so will er damit doch nicht sagen, daß er durch und durch und in jeder Beziehung dumm sei, sondern, daß er in einem bestimmten Falle unklug gehandelt habe. So heißt denn Hamlet's Selbstvorwurf auch nichts mehr als: du benimmst dich in diesem Falle wie ein Feigling. Da nun Hamlet sich hier Muthlosigkeit und Mangel an Galle, d. h. Eigenschaften zuschreibt, die der furchtlose Kämpfer, der fulminante Gewissensschärfer, der vernichtende Satiriker keineswegs besitzt, so ergiebt sich aus diesem Monologe ein Resultat, das Hebler ebenso wenig wie Loening wird verwenden können, daß der Jüngling der inneren Motive, welche ihn von der That zurückhalten, thatsächlich sich nicht bewußt sei.

Der Monolog: «Sein oder Nichtsein» giebt wieder Veranlassung zu einer Kontroverse. Loening behauptet, er stehe in gar keiner Beziehung zu der Aufgabe des Helden, sondern sei nur ein Ausdruck seiner gedrückten, weltschmerzlichen Stimmung, die allerdings durch seine Erlebnisse und auch durch die ihm zugetheilte Aufgabe hervorgerufen sei. Hebler dagegen erblickt auch hier einen direkten Zusammenhang mit der Racheaufgabe, insofern Hamlet's Selbstmordgedanken angeregt seien durch das Bewußtsein, daß er niemals im Stande sein werde, jene zu lösen. — In diesem Punkte erhält Loening's Auffassung in dem Texte des Monologes eine starke Stütze: ebenso wie Hamlet bei der Aufzählung der Leiden, welche das Leben schwer erträglich machen, sicher nicht von seinen Leiden, sondern von den Leiden der gesammten Menschheit spricht, so ist bei den «Unternehmungen voll Mark und Nachdruck» naturgemäß auch nicht an Hamlet's Racheunternehmung zu denken; wenn Shakespeare daran gedacht hätte, so würde er diesem allumfassenden Ausdrucke einen entsprechend spezialisierenden hinzugefügt haben. — Daß Hamlet bei seinem Lebensekel auf Selbstmordgedanken verfällt, bedarf keiner Begründung. Und hierin liegt der Zusammenhang mit der Handlung: «Warum behalte ich ein so bis zum Grunde zerstörtes Dasein?» fragt er sich, «warum nehmen die Menschen überhaupt sich so selten das Leben?» So erhält die Handlung eine organisch durchaus berechtigte Ruhepause in diesem Monologe, der uns die hoffnungslose Gemüthsverfinsterung des Helden schildert.

Hamlet sagt, was die Menschen insgesammt, also auch ihn selbst, vom Selbstmorde zurückhalte, sei Feigheit. Loening meint nun, Hamlet selbst werde von der Feigheit nicht an der Selbstvernichtung gehindert; er sei nicht feige, er spiegle sich hier wieder einen Scheingrund vor, hinter dem sich der wahre Grund, der ihm mit allen Menschen gemeinsame «Schauder vor dem Nichtsein, die Lust am Leben» verberge. Für diese letztere Deutung giebt der Text auch nicht einen leisen Anhalt; und mit Recht macht Hebler auf den Widerspruch aufmerksam, in welchem sie mit der fortgesetzt ausgesprochenen Lebensverachtung Hamlet's steht. Er seinerseits ist der Ansicht, daß Hamlet hier wieder, wie im vorigen Monologe, ganz ernstlich den Vorwurf der Feigheit gegen sich erhebe, freilich wieder mit Unrecht; denn er sei in der That nicht feige. Auch diese Ansicht scheint mir nicht haltbar; Hamlet macht sich hier nicht zum Schein, auch nicht fälschlicher

Weise den Vorwurf der Feigheit, sondern mit Recht. Die Analogie des früheren Monologes ist für diesen nicht beweisend, da die beiden Monologe Ausflüsse einer wesentlich verschiedenen Stimmung sind In dem ersten befindet er sich in leidenschaftlicher Aufregung und schimpft sich einen Feigling; in der Leidenschaft aber sagt man leicht etwas Uebereiltes, Unhaltbares. Hier jedoch ist er so ruhig, wie er in seiner Situation überhaupt sein kann; er sucht mit Ernst nach dem Grunde für die räthselhafte Erscheinung, daß wir dieses qualvolle Dasein nicht von uns werfen, und er findet ihn — für alle Menschen, für sich also auch — in der Feigheit. Warum soll dieser Grund nur ein vorgegebener oder falscher, warum nicht der richtige sein? — Weil er die eine Art von Feigheit, welche den bedauernswerthen Inhaber vor jeder gefahrvollen That zurückbeben läßt und welche der tragische Held nicht zeigen darf, nicht besitzt, soll er darum auch frei von jeder anderen Art der Feigheit sein müssen? Besitzt doch niemand irgend eine Eigenschaft in ihrer Absolutheit; giebt es doch keinen absolut tapferen oder absolut feigen Menschen, sondern nur solche, welche in vielen, in den meisten Fällen sich tapfer, in anderen aber sich ängstlich benehmen werden, und umgekehrt.

Von welcher Art der Feigheit spricht er hier? — Nicht von einer solchen, die ihn von der Ausübung der Rachethat zurückhalten könnte, auf welche eine unzweideutige Anspielung in diesem Monologe nicht enthalten ist. Sicher auch nicht von der, welche den von dem Selbstmorde unzertrennlichen starken Entschluß und dessen gewaltsame Ausführung ihm unmöglich machte; denn «sein Leben achtet er keiner Nadel werth» und gerade in diesem Monologe stellt er sich den Uebergang vom Leben zum Tode, der durch einen bloßen Pfriem zu bewerkstelligen sei, als leicht vor. Seine Furcht erstreckt sich nur auf den Zustand nach dem Tode, den er als einen Traum im Todesschlafe auffaßt; es ist die Furcht, die jeder an ein Jenseits Glaubende haben muß und hat. Und wer will denn behaupten, daß Shakespeare nicht auf dem Standpunkte seiner christlichen Glaubensgenossen gestanden, daß er nicht an eine Vergeltung im Jenseits geglaubt habe? Wenn der Dichter, wie Tschischwitz wahrscheinlich macht, Giordano Bruno's Philosophie gekannt hat, so beweist gerade dieser Monolog, daß er sich dessen Atomenlehre nicht angeeignet hat; denn bei einem Anhänger derselben wäre eine Furcht vor dem Zustande nach dem Tode thöricht, es könnte sich bei ihm nur um eine Furcht vor dem Akte des Tödtens handeln. Und zu diesem gläubigen Standpunkte Hamlet-Shakespeare's paßt auch die Stelle im 1. Monologe, wo er den Gedanken des Selbstmordes im Hinblick auf das göttliche Verbot von sich weist, vortrefflich. Denn daß die Nichtachtung des göttlichen Verbotes den Zustand nach dem Tode nicht verbessern wird, ist für den Gläubigen selbstverständlich. Und zu diesem gläubigen Standpunkte passen nicht nur, sondern sind dafür geradezu beweisend, die den Monolog beschließenden Worte, deren Zusammenhang mit den vorausgehenden Gedanken sonst schwer ersichtlich sein würde: «Nymphe, in deine Gebete schließ' all meine Sünden ein.» — So zeigt denn Hamlet hier allerdings Furcht; eine solche jedoch, die er — für die damalige Zeit! — mit allen Menschen, den Besten wie den Tapfersten, theilt, und die ihm keinen Gran von dem sittlichen Gewichte, das er als tragischer Held haben muß, nehmen kann.

Von diesem Standpunkte aus ist der Gedankengang des Monologes in nuce: Wir ertragen die uns bekannten Leiden des Daseins, weil wir nur mit Furcht an den geheimnißvollen Zustand nach dem Tode denken können. Aber nicht bloß der

Selbstmord wird durch dieses Denken[1]) unmöglich gemacht, sondern manche Unternehmungen voll Mark und Nachdruck unterbleiben in Folge desselben.

Der Grund, den Hamlet dafür angiebt, weshalb er den betenden König nicht niederstößt, scheint sowohl Loening wie Hebler ein vorgegebener. Loening meint, daß die «schweren Mühsale, welche die rasche Tödtung des Königs im Gefolge haben könnte», ihn in Wahrheit zurückhalten; Hebler, daß hier, wie in anderen Situationen, ein zu genaues Denken an den Ausgang ihn störe. Das Eine wie das Andere kann nicht mit dem betreffenden Monologe selbst, sondern nur mit Hamlet's sonstigem Verhalten begründet werden. Der Versuch jedoch, Hamlet's Verhalten aus anderen Gründen als denen, die er angiebt, zu erklären, scheint mir stellenweise zu weit zu gehen. Nicht in dem Monologe des 2. Aktes: ein Mensch, der fortgesetzt Beweise seiner Tapferkeit giebt, kann nicht darum für einen Feigling gehalten werden, weil er sich in einem Augenblicke der Leidenschaft selbst so nennt. Wohl aber hier. In der wilden Aufregung, in der er sich augenblicklich befindet, wäre er im Stande, sogar den betenden König am Altare selbst zu erstechen. Obgleich er aber physisch und moralisch jetzt in der rechten Verfassung ist, um die furchtbare Schuld eines unter diesen Umständen ausgeführten Racheaktes auf sich zu laden, thut er es dennoch nicht. Und welches ist der Grund? Ein sehr natürlicher, seiner augenblicklichen Stimmung angemessener: eben einer, den ihm sein wild entflammter Haß diktiert. Er will dem Könige die Vortheile, welche ihm sein Gebet im Jenseits erwirkt haben könnte, nicht lassen; ebenso wenig wie dieser sie seinem Vater gegönnt hat. Er soll von Neuem sündigen, und dann, wenn er mitten in der Ausübung der Sünde begriffen ist, soll er sterben. Dieses haßerfüllte Motiv des kirchlich gläubigen Hamlet scheint mir gerade im gegenwärtigen Augenblicke zur Begründung der Unterlassung des Mordes vollkommen ausreichend.

Die Tödtung des Polonius wird von Hebler als ein Versehen aufgefaßt, hervorgegangen aus Hamlet's Absicht, den König zu erstechen. Loening hält diese Auffassung für eins der Hauptmißverständnisse der bisherigen Erklärer: Hamlet denke auch hier gar nicht daran, seine Rache zu vollziehen; erst bei dem Weherufe der Königin falle es ihm ein, daß es der König sein könnte; daher seine Frage: *is it the King?* — Und nur auf diese Frage hätten die Worte Bezug: *I took thee for thy better.* Hamlet könne gar nicht erwarten, daß der König, den er eben im Gebete gesehen habe, im Zimmer seiner Mutter sei. Hebler erwidert darauf mit Recht, daß dramaturgisch (nach dem vorausgegangenen Scenenwechsel) nicht das geringste Bedenken vorläge, die Anwesenheit des Königs auf der Bühne anzunehmen; und Hamlet — ob nun bereits vor der Tödtung des Polonius oder nach ihr — nähme sie jedenfalls an. — Soweit meine Kenntniß der Hamlet-Literatur reicht, steht Loening mit seiner Ansicht allein; von allen mir bekannten Kritikern wird in dieser That Hamlet's ein ernstlicher, aber erfolgloser Anlauf zur Ausführung seiner Rache gesehen.

Hamlet's Monolog vor seiner Reise nach England, in dem er wieder nach dem Grunde seiner Pflichtversäumniß fragt, findet wiederum bei den beiden Autoren eine wesentlich abweichende Deutung.

---

[1]) Wie man sich noch immer mit der Bedeutung «Gewissen» herumquälen kann, die dem ganzen Gedankengange eine schiefe Richtung giebt, ist unbegreiflich. Daß *conscience* in alter Zeit öfters *inmost thought* heißt, steht fest.

Now, whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on the event
. . . . *I know not.*

Beide sind darin wieder einig, daß der Vorwurf der Feigheit (*craven scruple*) ein ungerechter ist, wie im Monologe des 2. Aktes. Loening aber geht weiter und behauptet, daß auch die beiden anderen Motive — «thierisches Vergessen» und «zu genaues Bedenken des Ausganges» – unrichtig seien. Zusammen könnten sie nicht existieren, sie schlössen einander aus. Hebler dagegen meint — sicherlich unhaltbar — sie könnten sich ablösen: nach dem Schauspiele vergäße er die Rache, in der Gebetscene zeigte er ein zu genaues Ueberdenken. Ein Zustand aber, in dem man öfters und genau an etwas denkt, ist unter keinen Umständen als «viehisches Vergessen» zu bezeichnen. Und sehen wir genauer zu, so denkt Hamlet an seine Aufgabe eigentlich immerfort: Alles, was er sagt und thut, hat die Rachepflicht entweder zum Motiv oder zum Inhalt. Den Ausgang seiner Maßnahmen aber bedenkt er nie genau. Auch in der Gebet-Scene denkt er keineswegs an die Folgen, welche die That für ihn haben könnte, sondern nur an die oben gekennzeichnete Qualität eines derartigen Racheaktes, die ihm dem zu sühnenden Verbrechen gegenüber als minderwerthig erscheint. Den besten Beweis bietet die Schauspielscene: hätte er nicht bloß daran gedacht den König zu prüfen, sondern auch daran, was er zu thun hätte, wenn der erwartete Erfolg einträte, so würde er durch die schleunige Flucht des Königs sich nicht haben überraschen lassen. Loening hat also meiner Ansicht nach Recht, wenn er beide Gründe, die Hamlet sich für seine Thatlosigkeit eben auch nur supponiert, für unrichtig hält. Und wieder ergiebt sich hier, wie im Monologe des 2. Aktes, die wichtige Thatsache, daß er sich über die Gründe seiner mangelhaften Pflichterfüllung nicht klar ist.

Wenn nun aber Loening seiner Grundidee entsprechend weiter meint, es könne weder von Vergessen noch von zu genauem Bedenken des Ausganges bei Hamlet die Rede sein, da er überhaupt nie die ernstliche Absicht gehabt habe, die Rache auszuführen, aus Furcht vor den mit ihr verknüpften Mühsalen, also aus dumpfer Bequemlichkeit: so widerspricht dieser Grundidee — abgesehen von Hamlet's unablässigem Denken an die That — gerade in diesem Monologe ein Wörtchen durchaus entscheidend. Hamlet sagt:

I have cause, and will, and strength, and means, to do't.

Loening möchte das höchst unbequeme Wort *will* beseitigen auf einem Wege, der kaum anders als sophistisch zu nennen ist. Er meint, *will* sei hier als «Wunsch» zu fassen; ein Wunsch aber, der nicht durchdringe, sei kein aktueller Willen. Der letzte Satz ist zunächst logisch unhaltbar, ein Wunsch ist überhaupt nie dem Willen gleichzusetzen, und eine Möglichkeit, *will* als Wunsch in Loening's Sinne aufzufassen, existiert nicht. *Will* heißt «Willen» oder «Absicht»; einen unbestimmten Wunsch, daß etwas zu irgend welcher Zeit irgendwie und von irgend wem geschehen möge, einen Wunsch ohne eine bestimmte Absicht des Wünschenden bezeichnet es nie. Und mit Recht hebt Hebler hervor, daß Shakespeare unmöglich *will* für *wish* gesetzt haben könnte an einer Stelle, wo es ihm gerade auf eine Unterscheidung von *will* und *wish* angekommen wäre. Dieses eine Wort scheint mir also die Grundidee Loening's aus dem Sattel zu heben.

Sicher geht aus dem Verhalten Hamlet's hervor, daß er nicht der Mann dazu ist, eine Mordthat langer Hand, mit Berechnung aller denkbaren Eventualitäten vorzubereiten und mit kühler, rücksichtsloser Besonnenheit auszuführen. Daß das Motiv seines Unterlassens nicht Feigheit ist, steht fest; wenn das aber feststeht, so kann es auch nicht allzu ängstliches Bedenken des Ausganges sein, denn das ist mit der Tapferkeit unvereinbar; und Hamlet zeigt es nirgendwo, oft dagegen verräth er jene Unbesorgtheit um sein persönliches Ergehn, die ein gewöhnliches Kennzeichen der Tapferkeit ist. Wir werden also nothwendig nach einem edleren Motive für seine Nichterfüllung der Rachepflicht uns umsehen müssen.

Vollkommen siegreich widerlegt Hebler Loening's Anschauung von der Hinopferung des Rosenkranz und Güldenstern. Es ist schwer verständlich, wie Loening an diesem Punkte seiner Arbeit, die doch in ihrer Tendenz darauf ausgeht, Hamlet's Persönlichkeit über die Verkleinerung der älteren Hamlet-Kritik zu erhöhen, auf die Geleise dieser nämlichen Kritik geräth, in deren Interesse es liegt, so viele Fehler und Vergehn wie möglich an dem Helden zu entdecken. Weshalb soll Hamlet's That sittlich nicht zu rechtfertigen, nur eine Wahrung seiner eigenen Selbstherrlichkeit und ohne die zwingende Nothwendigkeit der Nothwehr geschehen sein? — Daß Rosenkranz und Güldenstern nicht harmlose Landjunker, sondern verrätherische Streber sind, beweist ihre Handlungsweise an Hamlet unzweifelhaft, die sich von dem von Bacon gegen seinen Wohlthäter Essex geübten Verrathe wenig unterscheidet. Am Hofe des alten Hamlet sind sie zu der auszeichnenden Stellung als Gespielen des jungen Prinzen zugelassen worden; wenn sie also Männer von geradem Sinne und dankbarer Empfindung wären, könnte ihre Stelle nur, wie die Horatio's, auf des vom Könige schwer benachtheiligten Hamlet Seite sein. Statt dessen geben sie sich von Anfang an zu Werkzeugen jenes her; stehn in dem sich verschärfenden Konflikte zwischen Onkel und Neffen immer unentwegter an des ersteren Seite, je gefahrvoller derselbe für den Letzteren sich gestaltet. Sie erfahren schließlich vom Könige, daß es sich zwischen ihm und Hamlet um Leben oder Tod handelt. Trotzdem begleiten sie den Letzteren nach England, wo, wie sie wissen, selbst wenn sie den Inhalt des Uriasbriefes nicht kennen sollten, ewiger Kerker das Mindeste ist, das Hamlet droht. — Wie kann überhaupt jemand bestreiten, daß Hamlet nach dem Inhalte des Schreibens in unmittelbarer Lebensgefahr ist? Es ist thatsächlich die reinste Nothwehr und nichts Anderes, was ihn zu einem Vergeltungsakte treibt, den jene auch ohne diese ihre letzte Nichtswürdigkeit verdient haben würden; wer will denn behaupten, daß an dem Leben dieser verrätherischen Schufte irgend etwas läge? — Man mag mit Hebler einen Vorwurf in dem vorgängigen Verhalten Hamlets sehen, das zu dieser That ihn schließlich nöthigt; die That selbst ist vorwurfsfrei.

Von dem Verhältnisse Hamlet's zu Ophelia sagt Hebler mit Recht, daß nichts beweisender wäre für die Wucht, mit der die Rache-Aufgabe auf seinem Denken laste; auch seine Liebe muß seiner furchtbaren Pflicht zum Opfer fallen. Loening ist im Gegentheile der Ansicht, daß zwischen Hamlet's Rachepflicht und seiner Liebe keine Beziehung stattfinde. Daß Hamlet nach dem Erscheinen des Geistes mit den Worten:

And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain —

den Entschluß ausspreche, auch seine Liebe aus seinem Herzen zu reißen, sei durch das Wort *brain* widerlegt: die Liebe pflege nicht im Hirn, sondern im

Herzen zu wohnen. Aber Hamlet spricht hier von dem Inhalt seines Denkens (*brain*), von dem die Liebe zu Ophelia sicher einen bedeutenden Bestandtheil bildet. Und vorher sagt er bekanntlich:

Yea, from the table of my memory (Gedächtniß)
I'll wipe away all trivial fond records.

Brain ist hier also geradezu gleichbedeutend mit *memory*. Wir werden also sehr wohl berechtigt sein anzunehmen, daß zu den Gegenständen, die er aus seinem Denken tilgen will, auch die Liebe zu Ophelia gehört, die vor dem Tode seines Vaters der Hauptgegenstand desselben gewesen ist.

Loening meint ferner, daß Hamlet bei jenen Worten nicht an seine Liebe denke, beweise die Thatsache, daß er noch nachher Annäherungs-Versuche gemacht habe. Warum sollen aber etwaige Briefe oder Versuche, Ophelia zu sprechen, einen anderen Zweck gehabt haben als den des letzten, wie es scheint, durch Ueberraschung ausgeführten Besuches: nämlich Abschied von ihr zu nehmen? Daß der Brief, den Polonius dem Herrscherpaare als *demonstratio ad oculos* vorlegt, aus früherer Zeit stammt, beweist Ophelia's Versicherung: *I did repel his letters.* Uebrigens besteht ein offener Widerspruch zwischen den Worten, die Ophelia (II, 1) zu ihrem Vater spricht:

as you did command
I did repel his letters, and denied
His access to me —

und den an Hamlet bei Rückgabe der Geschenke gerichteten (III, 1):

Rich gifts wax poor when givers prove unkind,

in denen sie ihm unzweideutig den Vorwurf der Vernachlässigung macht. Hier scheint also ein Versehen des Dichters oder des Redakteurs der 2. Quarto (?) vorzuliegen.

Loening meint, das Verhalten Hamlet's in jener stummen Abschiedsscene und bei dem Zusammentreffen im Schlosse sei berechnet, seiner gekränkten Liebe Ausdruck zu geben und an Ophelia für ihre Untreue Rache zu nehmen. Dieser Annahme widersprechen die eben angeführten Worte Ophelias vollkommen; und in der ganzen Scene steht kein einziger Vorwurf Hamlet's ihnen gegenüber. Natürlicher ist Hebler's Annahme, daß Hamlet hart zu der Geliebten ist mit blutendem Herzen, weil er ihr zeigen will und muß, daß sie keine Hoffnung auf ihr früheres Verhältniß gründen darf. Nachdem er dann freilich ihren lauschenden Vater bemerkt hat, schöpft er Verdacht auch gegen sie und läßt sie seinen Zorn fühlen in einer Weise, die Hebler ohne diese Veranlassung mit Recht grausam nennen würde.

Da die wissenschaftliche Behandlung eines Kunstwerkes, zumal eines so großen, fein organisierten, ausgehn muß von der Analyse, von der genauen und gewissenhaften Betrachtung der einzelnen Theile, so habe ich auf diese Seite der Loening-Hebler'schen Kontroverse größeres Gewicht gelegt. Die Grundanschauung des Hamlet-Charakters, die bei beiden Forschern eine, wenn auch nicht konträre, doch verschiedene ist, kann hier nur kurz, ohne Erörterung der beiderseitigen Pros und Kontras formuliert werden. Beide finden den Fehler von Hamlet's Konstitution, der ihn von der That zurückhält, in einem Mißverhältniß von Blut und Urtheil (*blood and judgment*). Loening aber setzt Blut gleich Naturell; Hamlet's Naturell sei cholerisch, d. h. reizbar, leidenschaftlich, und daher leicht auch zu

sittlich unverantwortlichen Thaten, wie die Opferung von Rosenkranz und Güldenstern es sei, hingerissen, und melancholisch zugleich, und daher (?) habe er eine unüberwindliche Scheu vor Mühe und Anstrengungen. Diese letztere Seite seines Naturells sei stärker als die Stimme der Pflicht und Klugheit (*judgment!?*) — Was Hebler gegen diese Temperaments-Mischung und ihre Wirkung auf das Handeln Hamlet's sagt, ist sehr bemerkenswerth. Interessant wäre es zu erfahren, wie hervorragende Sachkenner auf physiologischem und psychologischem Gebiete, ein Du Bois-Reymond oder Wundt, über die Loening'sche Temperaments-Lehre urtheilen würden. — Hebler findet die «üble Mischung» von Blut und Urtheil darin, daß beides «sich in Extremen bewegt: das von der Rachepflicht in erster Linie aufgebotene Blut zwischen hitziger Aufwallung und nachfolgender Erschlaffung, die Vernunft zwischen zu genauem Denken und Nichtdenken.» So ist sein Handeln keineswegs schwächlich, wo bloße Leidenschaft genügt; gänzlich ungenügend, wo es auf weitschauende Ueberlegung ankommt. Loening's Hamlet geht an seiner Trägheit zu Grunde, einer wenig anziehenden, wenig erhebenden, tragisches Mitleid wenig aufwühlenden Eigenschaft. Eine Faulheit, die auch durch den feurigsten Sporn nicht in Bewegung zu setzen ist, ist abstoßend und jeder tragischen Wirkung bar. So wenig ich für Goethe's herrlich beanlagten, aber weibischen Hamlet schwärme, möchte ich ihn doch dem Loening'schen vorziehen. — Hebler's Hamlet ist ein interessanter und um seiner nur im Ansatz vorhandenen, verkrüppelten Beanlagung zur Größe höchst bemitleidenswerther — Kranker, der sich vor unseren Augen zu Tode rast.

Fischer, Kuno. Ein neues Werk über Hamlet und das Hamlet-Problem. Beilage zur Münchener «Allgemeinen Zeitung». 1894. Nr. 48. 49. 51.

Der Aufsatz Kuno Fischer's geht viel weniger auf die Einzelheiten von Loening's Hamlet-Erklärung ein, als der Hebler's; entfaltet aber nach der prinzipiellen Seite hin eine nachhaltig anregende Kraft, die neben der Größe der Auffassung auch durch die ruhige Klarheit des Denkens und durch die vollkommene Durchsichtigkeit des Stiles erreicht wird. K. Fischer bekennt, daß auch ihn die Goethe'sche Auffassung für die Dauer nicht hätte befriedigen können, und, von der Kritik der Loening'schen Hamlet-Auffassung ausgehend, entwickelt er die Grundzüge einer neuen Lösung des Problems, deren von ihm verheißene Ausführung von allen, die sich für Hamlet interessieren, d. h. so ziemlich von der ganzen höhergebildeten Gesellschaft Deutschlands, mit außerordentlicher Spannung erwartet werden muß.

Nach einem an Loening anknüpfenden kurzen Abrisse der Geschichte der Hamlet-Auslegung, die uns zeigt, wie so oft nur «in der Herren eignem Geist» der Geist des großen Briten «sich bespiegelte», nach einem der tieferen Forschung unerläßlichen Vergleiche der Hamlet-Sage mit der Tragödie, betrachtet er die Loening'sche Analyse des Hamlet-Charakters. Er findet in ihr drei Grundelemente. Das eine sei das cholerische, «die gewaltige Erregbarkeit seiner Natur,» die mit dem Gefühl seiner «Selbstherrlichkeit», oder, wie Fischer es nennen möchte, «mit der fürstlichen Ader in ihm» aufs Engste zusammenhänge und überall da hervorbreche, wo seine Person angetastet werde. Fischer macht Loening ein besonderes Verdienst daraus, daß er «diese in der Abwehr plötzlich ausbrechende, gewitter-

schwere, gleichsam explosive Kraft Hamlet's, in Verbindung mit dem *noli me tangere* seines fürstlichen Selbstgefühls so nachdrücklich hervorgehoben und in ihren Wirkungsarten verfolgt hat.[1]) Das diesem am meisten entgegenstehende Element sei das melancholische, welches ein beschauliches Leben, eine ideenreiche Geistesthätigkeit ebenso sehr begünstige, wie jede thatkräftige Initiative hemme und eine widerstandsunfähige Passivität hervorrufe. Als drittes Element trete hinzu eine unüberwindliche Scheu vor Arbeit und Mühe, eine konstitutionelle Trägheit, wie ich es nennen möchte.

Fischer handelt nicht im Sinne Loening's, wenn er das Wesen Hamlet's auf drei Grundeigenschaften basiert. Der Letztere leitet eben die Trägheit aus der melancholischen Seite des Temperamentes ab nach älteren Anschauungen, nach denen das dickflüssige Blut des Melancholikers die Scheu vor Arbeit und Mühsal mit sich bringe. Aeltere Anschauungen kennen aber auch das Phlegma; und, auf welchem Wege nun Loening auch zu ihm gelangen mag, das Ziel, das er erreicht, ist jedenfalls ein phlegmatisches Element in Hamlet's Wesen. Und so hat Fischer Recht, wenn er sagt: «Wir sehen einen Charakter vor uns, der melancholisch, phlegmatisch und cholerisch zugleich ist, schwerblütig, kaltblütig und heißblütig; es würde nicht schwer sein, auch die leichte Erregbarkeit, die sanguinische Ader in Hamlet nachzuweisen, so daß sein Naturell gleich einer Windrose sich in alle Himmelsgegenden des Temperaments erstreckt.»

Das tragische Motiv nicht bloß im Hamlet, sondern, wie Loening will, in allen Tragödien Shakespeare's, sei der Sieg des «Blutes» über das «Urtheil» (nach Shakespeare), oder des Naturells über die Vernunft. In Hamlet habe das Naturell eine so überwältigende Macht, daß er in keinem Augenblick, auch nicht in der leidenschaftlichen Erregung, in die ihn die Enthüllung des Geistes versetzt, die leiseste Willensregung zum Vollzuge der ihm auferlegten Rachepflicht verspüre. Fischer nennt diese Ansicht mit Recht «überraschend und bisher nie gehört.» Er wendet sich gegen diese Auffassung: Loening lasse «Hamlet's Charakter in seinem ganzen Umfange auf dem Naturell beruhen, und zwar fallen ihm beide so sehr zusammen, daß der Charakter nicht etwa als das höhere Stockwerk über das Naturell emporrage, sondern ohne Rest darin aufgehe.» Und nun bestände (nach Loening) das Naturell in nichts Anderem als dem Temperament Die folgende wichtige Stelle sei in extenso gegeben: «Die Temperamente aber sind nur die Tonarten unsres Empfindens, nicht dessen Inhalt; sie sind gleichsam das Tempo des Lebens, nicht dessen Thema. Ob jemand ein Dutzendmensch ist, ein Stück der großen Herde, . . . oder ein Individuum einzig in seiner Art, . . . das hängt nicht vom Temperament ab, sondern von der Geistesart und deren angeborner Höhe; ich meine den Genius, der zwar auch seine Wurzeln im Naturell, aber nicht im Temperament hat, nicht «in der Oberhand des Blutes über das Urtheil» besteht, sondern umgekehrt. . . . Was Hamlet innerlich erlebt, auch wenn es im gewöhnlichen Gange der Dinge liegt, in dem Drehrade der menschlichen Geschicke, das sagt und bedeutet ihm etwas, das offenbart und enthüllt ihm die Beschaffenheit der Welt und der Menschheit. Tief und originell, wie seine Eindrücke, ist die

---

[1]) Zuerst freilich hat Loening das nicht gethan: Hermes, der erste Gegner Goethe's (1827), betont fast übermäßig diese Seite, die auch von Mackenzie und einem T. C. (beide in Drake's *Memorials of Shakespeare 1828*), Carrière, Ulrici, v. Friesen, Baumgart anerkannt wird.

Art, wie er sie ausspricht. Das macht ihn so unbeschreiblich interessant, daß man aufhorcht, sobald er redet. Nenne man diesen Zug seine dichterische oder philosophische Sinnesart, gleichviel; keine Kritik braucht ihm diese Gabe anzudichten, denn sie gehört zu seiner Natur; keine wird im Stande sein, sie wegzureden, denn sie macht sich in jedem Worte geltend und jedem fühlbar. Da ist nichts von Schulweisheit, er hat seine Gedanken nicht in Wittenberg gelernt, auch nicht aus dem Montaigne oder Bruno herausgelesen, keinerlei Temperament kann sie einflößen, sie sind seine eigenste Denkart, sein intellektuelles Naturell (!), sein Genie.»

Diese Eigenart der Auffassung zeigt sich auch den furchtbaren über ihn hereinbrechenden Ereignissen gegenüber, mit denen ein Dutzendmensch auf mancherlei Art sich hätte auseinandersetzen können. Auf ihn wirken sie vernichtend. «Lieber Nichtleben als Leben, lieber keine Welt als diese vorhandene, dieser wüste Garten, der auf in Samen schießt, Unkraut erfüllt ihn gänzlich.» Die Lebensanschauung, die sich nach solchen Erfahrungen des Helden bemächtigt, ist der Pessimismus, aber nicht als Dogma, als Schulweisheit, die mit handwerksmäßiger Geschäftigkeit die Schwächen der Menschen und die Uebel dieser Welt aufzudecken strebt und sich boshaft an ihnen weidet (wie man Hamlet auch nachgesagt hat), sondern seine eigenste, persönliche Denkart, neben der er andere ohne jeden Bekehrungseifer bestehn läßt.

«Während die Rachelust mit allem Ungestüm in Hamlet aufflammt, ist seine Lebenslust schon zu Boden geschlagen und wird durch die Offenbarungen des Geistes noch tiefer herabgedrückt, als sie es schon war. Rachelust ist Thatenlust, die als solche in der Lebenslust wurzelt, und eben diese ist in der Seele Hamlet's abgestorben oder im Sterben. Dieselben Motive, welche die Rachelust entzünden, löschen die Lebenslust aus. Die Welt ist ein wüster Garten, gänzlich von Unkraut erfüllt! Diesen Garten soll er ausjäten, er soll das Unkraut im Garten Dänemarks ausreißen! Was hilft es, da die ganze Welt ein wüster Garten ist und auf in Samen schießt! Wie soll aus dem Ekel an der Welt die Lust zur Rache aufsprießen und gedeihen können. Als Hamlet nach der Scene mit dem Geist sich von der ungeheuren Aufregung gesammelt und die volle Selbstbesinnung wiedererlangt hat, hören wir ihn tief aufseufzen: «Die Zeit ist ausgerenkt. Weh mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!» Ein solcher Widerstreit zweier Seelen in demselben Charakter ist in den Dichtungen der Welt nur ein einziges Mal geschildert worden: von Shakespeare im Hamlet.»

Den Monolog Hamlet's nach dem Zusammentreffen mit Fortinbras' Kriegerschaar hat Fischer, soweit meine Erinnerung reicht, zum ersten Male seiner vollen Bedeutung nach erfaßt. (Baumgart nahm einen Anlauf dazu.) Aus der Ruhe, mit der diese Männer um einen Strohhalm in den Tod ziehen, erkennt Hamlet, daß nicht jede Unternehmung voll Mark und Nachdruck durch die Furcht vor Etwas nach dem Tode aus der Bahn gelenkt wird. Dieses Beispiel giebt ihm wieder neuen Lebensmuth und feuert ihn zur Nacheiferung an. Daher — und in vollem Ernste — die Worte:

O von Stund an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!

Fischer faßt seine Lösung des Hamlet-Problems in die Worte: «Das Rächeramt in furchtbar-feierlicher Weise auf eine Seele gelegt, die das Freisein von der Welt

für eine Seligkeit, die Welt für eine Hölle und das Dasein in ihr für das größte Uebel hält.» —

Hier ist wieder einmal ein Hamlet, welcher dem Bilde, das der Dichter selbst von seinem eigenen Geschöpfe gehabt und das er zu unserer Belehrung uns in den Worten Ophelia's und des Fortinbras vorgezeichnet hat, einigermaßen entspricht. Von dem Werther-Hamlet, von dem Feigling und Lumpen, von dem Grübler, von dem sittlich kranken, von dem trägen Hamlet konnte Ophelia nicht solche aus dem tiefsten Herzen — des Dichters kommenden Worte sprechen. Hier ist ein Geschöpf, das wir bewundern, lieben und bemitleiden können so tief, wie Shakespeare es selbst gethan hat: vom Schicksal furchtbar mitgenommen, fast vernichtet, aber von heldenhafter Kraft und edel und königlich an Geist und Gesinnung.

Aber — — warum nicht ganz jene Charakteristik, die Shakespeare uns durch den Mund Ophelia's giebt, für wahr halten? — Wie soll der rein persönliche, der Stimmungs-Pessimismus Hamlet's aus dem Genie abgeleitet werden? Ich kann mir Genies denken, die von dem Schicksale des Dänenprinzen weit weniger getroffen sein, und die gerade in der Bethätigung ihrer inneren Kräfte die Stütze für einen anderen Menschen unerträglichen Druck gefunden haben würden, z. B. mathematische, philosophische, staatsmännische Genies. Die anfänglich bis an die Grenze des Wahnsinns gehende «Verstimmung seiner erhabenen Vernunft», die während des ganzen Stückes sich nicht schließende und wahrscheinlich unheilbare Verwundung seiner Gefühle ist nur erklärlich aus der Zartheit und Stärke eines wahrhaft dichterischen Gemüthes, das neben der originalen Anschauung, der durchdringenden Erkenntniß und der geistigen Fruchtbarkeit des Genies bestehn und fehlen kann, also nicht von ihm abhängt. Derjenige Idealismus, der durch die Erfahrungen Hamlet's aus allen Himmeln gestürzt und mit einem Schlage in den erdenschwersten Pessimismus verkehrt werden kann, ist nicht das Resultat ruhigen und gereiften philosophischen Denkens; es ist der feurige Idealismus einer Künstlerseele in ihrem jugendlichen Schaffensdrange, der, ausgehend von nahegelegten über ihr natürliches Maß erhöhten Verkörperungen der Schönheit und Vollkommenheit, an die Möglichkeit einer unbegrenzten Verschönerung und Vervollkommnung der Welt und der Menschen glaubt und auf dieser geglaubten Möglichkeit sich eine unbeschreiblich herrliche Lebensaufgabe erbaut. Dieser Idealismus steigt aus einem in reiner Welt- und Menschenliebe brennenden Herzen auf.

Die so greifbar nahen und für felsenfest gehaltenen Säulen dieser rosigen Lebensanschauung bersten, und das schöne Gebäude eines erfahrungslosen Idealismus stürzt unwiederbringlich zusammen. Seine schöne, geliebte, vergötterte Mutter ein ärmlich schwaches Weib? Der Thron, der Sitz eines gottähnlichen Menschen seines Vaters, entweiht und beschmutzt von der sich blähenden Ungestalt einer häßlichen Kröte? Menschen, die er liebte, und die das Gute in ihm zu erkennen und zu lieben schienen, die einstigen Verehrer wahrer Majestät, mit der nämlichen Ueberzeugungsfestigkeit den Auswurf der Menschheit anbetend? — Oh, kann es eine entsetzlichere Welt geben als diese? — Denken wir uns diesen Gemüthszustand verbittert und verschärft durch ein leidenschaftliches Temperament und dazu den peinvollen Zwang der Situation, die ihm gebietet, die tobenden Gefühle in seiner Brust zu verschließen, so haben wir das denkbar erschütterndste tragische Motiv.

Der Mensch Hamlet beruht aber nicht allein auf dieser hervorragenden Geistes- und Gemüthsanlage; er besitzt auch den von dem cholerischen Temperament un-

zertrennlichen Thatendrang, die Willensstärke, die den Mann macht. Nehmen wir dazu seine unbestrittene Bildung, die äußere, gesellschaftliche, und die innere, tief humanistische, so sehen wir vor uns eine jener seltensten Menschheitsblüthen, die Ophelia, mit Recht «die Hoffnung und den Rosenschmuck des Reiches» und «das unvergleichlich schöne Bild erblühter Jugend» nennt, und einen Jüngling, der nach der Versicherung des Kriegers und Weltmannes Fortinbras auf dem Throne sich höchst königlich bewährt haben würde. Jung muß dieser Hamlet seinem Denken und Fühlen nach sein; die Worte Ophelia's lassen kein Mißverständniß darüber zu; ein dreißigjähriger Fürstensohn als Student ist an sich und besonders für jene Zeit ein Unding. Wie die betreffende Zeitangabe in die Todtengräber-Scene gekommen ist, mögen die Götter wissen. Gewicht darauf legen kann man nur, wenn man nicht weiß, wie achtlos Shakespeare im Kaufmann von Venedig, im Cæsar, im Macbeth und sonst mit der Zeit umspringt; Shakespeare's Bühnen-Uhr hat einen ganz anderen Gang als die Welt-Uhr.

Gestehn wir dem Fischer'schen Hamlet, dem Genie, dem Choleriker und dem Stimmungs-Pessimisten, die ihm hier gegebenen weiteren Komponentien, Gemüth und Bildung, zu — und niemand außer einzelnen Kritikern, welche die für Kunsturtheile erforderliche Gemüthsgabe selbst nicht besaßen, hat sie bestritten — so erhalten wir in einem solchen, in eine so furchtbare Situation versetzten Jünglinge einen tragischen Helden, wie ihn rührender und erschütternder nie ein Dichter geschaffen hat. Vielleicht wird es uns dann kleinlich vorkommen, die Pointe des Hamlet-Problems in der Frage zu sehen: Warum vollzieht Hamlet nicht den Mord an seinem Oheime? und nicht vielmehr in der: Warum muß ein so beschaffener Jüngling in einer solchen Lage zu Grunde gehen?[1]) So wenigstens bin ich zu der Formulierung der Hamlet-Idee gekommen, wie ich sie in meiner Besprechung des Brandes'schen Aufsatzes gebe.

Türck, Hermann. Die Uebereinstimmung von Kuno Fischer's und Hermann Türck's Hamlet-Erklärung. Jena. Fr. Mauke's Verlag. 1894.

— — Kuno Fischer's kritische Methode. Eine Antwort auf seinen Artikel «Der Türck'sche Hamlet» in der «Beilage zur Allgemeinen Zeitung». Jena. Fr. Mauke's Verlag. 1894.

An den soeben besprochenen Artikel Kuno Fischer's hat H. Türck einen Streit persönlicher Natur geknüpft, der uns hier eigentlich nur in seiner Beziehung auf die Hamlet-Frage interessiert, in seiner Genesis und seinem Verlaufe aber so sehr das moralische Urtheil des Rezensenten herausfordert, daß es auch an dieser Stelle nicht unterdrückt werden soll.

H. Türck hat in den Jahren 1888 und 1890 zwei kleinere Schriften herausgegeben: «Hamlet ein Genie»[2]) und «Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie.»[2]) Beide hat er Kuno Fischer zugeschickt, der ihm einige freundliche

[1]) Mit der Beleuchtung der Situation beschäftigt sich besonders ein wenig bekannter Aufsatz, den ich stilistisch und inhaltlich immer zu dem Besten gezählt habe, was über Hamlet geschrieben worden ist, wenn ich auch mit der hier dargestellten Entwickelung von Hamlet's Wesen keineswegs übereinstimme: es ist Werner's (?) Aufsatz im V. Band des Jahrbuchs: «Ueber das Dunkel in der Hamlet-Tragödie».

[2]) Jena, Fr. Mauke's Verlag.

Zeilen darüber geschrieben hat. Einige Jahre darauf (1893) erschien Loening's Buch, das Fischer zu dem soeben besprochenen Artikel in der «Allgemeinen Zeitung» anregte. K. Fischer's Hamlet-Auffassung hat in der That gewisse prinzipielle Aehnlichkeiten mit der Türck's, dessen Eitelkeit sich verletzt fühlte, da er seinen Namen nicht erwähnt fand. Er wandte sich an den großen Gelehrten mit dem Verlangen, seine (Türck's) Priorität in der betreffenden Hamlet-Auffassung öffentlich in der «Allgemeinen Zeitung» anzuerkennen. Türck schien also von der intellektuell schwer qualifizierbaren Voraussetzung auszugehn, daß der berühmte Philosoph, wenn er in seinen Hamlet-Studien zu ähnlichen Resultaten wie er gelangte, solche nur mit seiner Hilfe erreicht haben könnte. Ein Mann, dessen schriftstellerische Größe darin besteht, daß er komplizierte philosophische Systeme vollkommen zu durchdringen und mit größerer Klarheit darzustellen versteht, als ihre Urheber es in ihren verschiedenen Schriften selbst vermocht, solch ein Mann sollte nicht selbständig, nicht ohne die Hilfe eines Türck zu seiner Hamlet-Auffassung kommen können! Es ist eine Voraussetzung, die jeder gesunden Ueberlegung bar ist.

Wie ist es denn mit Türck's Hamlet-Auffassung? War sie ihm von einer höheren Macht persönlich mitgegeben, lag sie beschlossen in ihm und brach im Jahre 1888 plötzlich ans Tageslicht hervor, als etwas nie Dagewesenes, die dumpfen Köpfe der mit ihm lebenden Gelehrten plötzlich Erleuchtendes? — Mit Nichten. Türck's Hamlet-Auffassung ist in ihren Elementen keineswegs original. Hamlet ist schon vor ihm für ein Genie gehalten worden;[1]) sein Pessimismus ist keineswegs von allen früheren Erklärern als der Ausfluß einer verbissenen, boshaften Gesinnung aufgefaßt worden, sondern öfters schon als die natürliche Aeußerung eines edlen Herzens, dessen jugendliche Ideale in Trümmer gefallen sind.[2]) Und was die Identifizierung des Goethe'schen Hamlet und des Goethe'schen Werther betrifft, auf welche dieser Interpret so stolz ist, so habe ich mir selbst einmal — verzeih mir Gott und Türck! — diesen Vergleich erlaubt, und zwar — unglaublicher Weise! — noch vor der Kenntniß der Fischer'schen und Türck'schen Schriften. Aber ich bilde mir nichts darauf ein, ich glaube ganz bestimmt, wenn ich meine Exzerpte aus einer Reihe von Hamlet-Schriften durchsehen sollte, würde ich ihn mehrfach vorfinden.

Prahlen wir doch nicht mit unserer Selbständigkeit! Wir haben ja nichts von uns selbst, nicht einmal die Geisteskraft, mit der wir ausgerüstet sind; und was den Inhalt unseres Geistes betrifft, so kommt er uns nur von außen. Es ist die Unmöglichkeit, unsere geistigen Erwerbungen bis in den Ursprung ihrer tausend fremden Quellen zu verfolgen, die in jungen Jahren mitunter die Wahnvorstellung in uns aufkommen läßt, als ob wir selbst die Erzeuger unserer Besitzthümer wären. Schöpferische Kraft hat nur das Genie, und auch das kann nichts schaffen aus dem Nichts. Wir andern — ich meine auch Türck — wollen dankbar benutzen, was unsere Vorgänger uns hinterlassen haben, und sorgfältig daran weiter bauen; und wenn wir wirklich einmal ein paar Steine, die sie gelegt, auseinandernehmen und

---

[1]) Giebt es doch kaum einen Interpreten, der Hamlets Genialität aus seinen Reden nicht erkennen könnte. (Vergl. unten K. Fischer's Entgegnung.) Und Th. Vischer macht Hamlet's Genie auch zum Ausgangspunkte seiner Auffassung.

[2]) Z. B. von Richardson, Tschischwitz, Baumgart.

zu anderer Form zusammenfügen, so wollen wir uns nicht gleich für geniale Baumeister halten.

Kuno Fischer hat vollkommen Recht mit seiner Entgegnung, daß es für die «grundlegenden Ideen», die Türck als sein privates Eigenthum reklamiert — die Genialität, den Pessimismus Hamlet's, wie auch den Vergleich des Goethe'schen Hamlet mit Werther — eine Priorität nicht giebt, weil sie eben «jedem, der den Text der Tragödie mit offenen Augen liest, von selbst einleuchten» können. Und ich möchte wissen, wie Türck beweisen will, daß Fischer diese Anschauungen von Hamlet's Charakter ohne ihn und vor ihm nicht hätte haben können. Jedenfalls ist er verpflichtet, einem Manne wie Kuno Fischer zu glauben, wenn er es ihm sagt. Wenn der Letztere ihm schreibt, er habe seine Schrift: «Hamlet ein Genie» «mit entschiedener Beistimmung in einigen der wesentlichsten Punkte gelesen», so liegt in dem Worte «Beistimmung» nicht, daß sie sich auf ein dem Schreiber Neues beziehe. Diese Deutung legt Türck nur hinein; und doch könnte er das nicht thun, wenn ihn seine Eitelkeit nicht vollständig verblendete; denn auf diese Worte, die Türck etwa ein Dutzend Mal citiert, folgt ein — merkwürdiger Weise von ihm beständig ausgelassener — Satz, der eine solche Deutung für jeden Unbefangenen ausschließt: «Ich hege,» heißt es weiter, «seit lange die Ueberzeugung, daß Goethe's geistvolle Auffassung und Formel den Schlüssel zum Verständniß des Hamlet-Charakters und seiner Tragödie nicht enthält, und finde, daß die Einwürfe, die Sie aus dem Stücke selbst dawider gerichtet haben, begründet sind.»

Fischer schreibt: «In meinen aus akademischen Vorlesungen hervorgegangenen Schiller-Schriften findet sich ein Abschnitt über «Hamlet», worin ich in der Parallele zu Schiller die Entstehung und die Art seines Pessimismus geschildert habe.» — Türck frohlockt: Da haben wir ihn! — Die erste Ausgabe von Fischer's Schiller-Schriften ist 1858 erschienen, da steht nichts; in der zweiten — 1868 — steht auch nichts; erst in der dritten findet sich die Stelle, und die ist 1891 erschienen, also nach dem Jahre des Heils, wo Türck die Welt mit seiner ersten Hamlet-Schrift erlöste. — In seiner ekstatischen Schadenfreude vergißt Türck leider die Vorlesungen über Schiller, die doch wohl schon vor 1888 gehalten sein werden.

Und was soll nun dieser ganze Prioritäts-Schwindel? — Türck's Schriften sind ja nicht ohne Datum erschienen; und wenn Fischer's nach ihnen erscheinendes Buch über Hamlet genau die Türck'schen Gedanken wiedergiebt, so wird die Shakespeare-Forschung ihm ohne sein Zuthun die Priorität zuerkennen. Das würde sich ein Anfänger von einiger Bescheidenheit selbst gesagt und sich nicht kompromittiert haben durch ein derartiges Ansinnen an einen im Dienste der Wissenschaft ruhmvoll ergrauten Gelehrten, das um so unbegreiflicher erscheint, da Fischer's Auffassung sich mit der Türck'schen keineswegs deckt.

In der Darstellung von Hamlet's Innerlichkeit herrscht bei Türck eine unklare Verschwommenheit. Zunächst schreibt er Hamlet die zweifellos falsche Lebensanschauung des prinzipiellen Optimismus zu, der diese Welt für die beste aller Welten hält, der «überall nur Vollkommenheiten sieht.» Obgleich nun Fischer das Wort «optimistisch» neben anderen, die Hamlet's anfängliche Lebensanschauung bezeichnen, auch gebraucht, ist er doch entfernt davon, dem Optimismus Hamlet's eine allumfassende Ausdehnung zu geben, die mit dem sonstigen Scharfblick des Prinzen in Widerspruch stehen würde. Warum sollte er die Existenz des Bösen und seine Macht nicht schon als Jüngling kennen gelernt haben? —

Seinen Oheim hat er ja immer gekannt. — Das Jugendliche in seiner Lebensauffassung war vielmehr die mangelhafte Schätzung der Macht des Guten und des Bösen. Nach den schönen Erfahrungen seiner Jugendzeit hat er dem Guten eine größere Macht zugetraut, als es hat; er hat es nicht für möglich gehalten, daß es Situationen in dieser Welt geben könne, in denen der Gute, der Edeldenkende überhaupt nicht existieren kann, in denen es für ihn nur die Alternative der gewaltsamen Befreiung oder des Unterganges giebt. Er hat die menschliche Natur nicht für absolut gut gehalten; er hat nur eine Anzahl ihm nahe stehender Menschen, darunter seine eigene Mutter, für besser gehalten als sie sind. Die Vernichtung aller der Zukunftshoffnungen, die ihn in dem Kreise der guten und edlen Menschen seiner jugendlichen Umgebung erblühten, muß eine furchtbare Depression ausüben auf seinen Geist und sein Gemüth. Während er früher die Welt für besser und schöner gehalten hat, als sie in Wirklichkeit ist, hält er sie jetzt für schlechter und häßlicher, als er sollte.

Wiederum aber ist er weit entfernt von dem prinzipiellen Pessimismus, jenem ebenso verkehrten Anschauungs-Extrem, das Türck ihm zuschreibt. «Was Hamlet beleidigt, ist nicht der eine Claudius, sondern das Böse in dieser ganzen Welt, welches er in seinem eigenen Herzen als Potenz erblickt.» — Nein, es ist vor Allem das Böse in seiner nächsten Nähe, das den Grund seiner persönlichen Hoffnungslosigkeit bildet. Das zeigt am deutlichsten jene viel citierte elegische Rede in der Scene mit Rosenkranz und Güldenstern, in der er die Herrlichkeit der Erde und die Größe des Menschen anerkennt, die freilich ihn, den Hoffnungslosen, nicht mehr zu erheben vermögen. Mit Recht also sieht Fischer einen wesentlichen Unterschied seiner Auffassung von der Türck's in der Thatsache, daß dieser als das Ziel der tragischen Handlung «die Erkenntniß von der Transzendenz des wahrhaft Realen» betrachtet, d. h. die Erkenntniß der Unmöglichkeit, daß hier auf Erden das Gute jemals auf irgend eine Art verwirklicht werden könnte. Mit Recht betont Fischer, daß Hamlet's Pessimismus kein prinzipieller, sondern ein rein persönlicher sei, der bei einer — für die Tragödie natürlich ausgeschlossenen — günstigen Wendung seines Schicksals sehr wohl wiederum einer freudigeren Lebensanschauung Platz machen könnte. Türck's Hamlet dagegen schwankt vom prinzipiellen Optimismus zum prinzipiellen Pessimismus hinüber und wieder zurück — ein intellektuelles Verhalten, das seinem «Genie» wenig Ehre machen würde.

Ferner mischt Türck in seiner Darstellung der Grundlage von Hamlet's Natur die philosophischen Begriffe in so anfängerhafter Art durcheinander, wie ein gewiegter Gelehrter es sich nicht zu Schulden kommen lassen wird. Gewiß muß ihm jeder Denkende «einen Vorwurf daraus machen, daß er Genialität und echten im Wesen begründeten, nicht bloß anempfundenen (?) Idealismus bis zu einem gewissen Grade identifiziere.» — Abgesehen davon, daß man zwei Dinge nicht gradweise gleichsetzen kann, sondern sie entweder für gleich oder für ungleich halten muß, wird die Möglichkeit dieser Identifizierung doch schon durch die bekannte Einseitigkeit des Genies ausgeschlossen. Will Türck etwa bestreiten, daß es Genies mit der entgegengesetzten, der materialistischen Lebensanschauung giebt, meint er z. B, daß ein genialer Techniker nicht Materialist sein könne? — Das würde von großer Unerfahrenheit zeugen. Da nun andererseits Türck unmöglich wird behaupten wollen, daß jeder Idealist ein Genie sein müsse, so wird er Genie und Idealismus schwerlich gleichsetzen können.

Aber Türck geht weiter: er nennt Hamlet's ideale «bessere» eine optimistische

Lebensauffassung. Eine neue Gleichsetzung, hoffentlich auch bloß «bis zu einem gewissen Grade.» Es ist ohne Frage falsch, daß der Idealist Optimist sein müsse; im Gegentheil werden wir einen solchen Menschen einen Idealisten par excellence nennen, der trotz tieferer Durchschauung des Lebens, welche nicht zum Optimismus führen kann, dennoch die Nothwendigkeit des Idealismus anerkennt. — Wenn nun zwei Größen einer dritten gleich sind, so sind sie sich selbst gleich; also ist nach Türck Optimismus = Genie! —

Nach des letzteren Auslegers Darstellung ist Hamlet nicht allein Genie und Idealist, sondern zugleich auch ein überspannter Mensch. Er steht hoch über den gemein menschlichen Affekten; wenn er auf der Terrasse den Geist seines Vaters erwartet, dann zeigt er eine wahrhaft geniale Gleichgiltigkeit gegen diese folternde Situation, indem er sich in kühle philosophische Entwickelungen einläßt. Und sobald der Geist versunken ist, schüttelt sein Genie den Eindruck des Furchtbaren mit einem Rucke von sich: Was kannst du armer Geist mir sein? denkt der liebevoll geniale Sohn. Durch die fortgesetzte Aufforderung des Geistes zum Schwören in seiner Selbständigkeit verletzt, höhnt er ihn mit «Bursch», «würdiger Minierer», «alter Maulwurf». — Fischer und einige andere Leute kennen eine verständigere Erklärung der betreffenden Reden Hamlet's.

Es ist wohl möglich, daß ein Mann, welcher der Sache mit objektiver Kühle gegenübersteht, in Einzelheiten an den Türck'schen Arbeiten weniger auszusetzen würde gefunden haben, als K. Fischer in seinem berechtigten Unwillen.[1]) Das giebt indessen einem Anfänger wie Türck nicht das Recht, in dem Aufsatze des bedeutenden Gelehrten «philosophische Schnitzer» zu entdecken, «würdig eines Tertianers, der eben zu philosophieren anfängt.» Türck macht mit diesen Worten einen logischen Schnitzer, der unser aufrichtiges Mitleid erregt: er denkt, den großen Philosophen zu charakterisieren und charakterisiert sich allein auf die allerungünstigste Weise. Noch verhängnißvoller ist ein anderer moralischer Schnitzer: Türck deutet an, daß Kuno Fischer als Mitarbeiter eines von Cotta verlegten Blattes sich beeilt habe, ein von Cotta verlegtes Buch (Loening's) zu loben. Hier muß sich des wüthenden Verfassers wohl eine Art von Besinnungslosigkeit bemächtigt haben; denn thatsächlich bekämpft Fischer Loening's Auslegung prinzipiell und in einer Reihe von Einzelheiten, natürlich nicht, ohne die Tüchtigkeit der Arbeit anzuerkennen. — Hoffen wir für den Philosophen Türck, daß er, wenn er sich einst durch ein lebenslanges wissenschaftliches Streben und schwere Arbeit zu der Stellung einer Autorität emporgerungen haben sollte, dann eine Jugend vorfinden möge, pietätvoll, frei von Größenwahn und fähig, sein Lebenswerk zu würdigen. Freilich ist die Erfüllung dieser zweifachen Hoffnung mehr als zweifelhaft.

H. Conrad.

Schreyer, Hermann. William Shakespeare. Schauspiel in fünf Aufzügen. Leipzig. Otto Schmidt, 1894.

Als ich den kühnen Titel des Dramas las, glaubte ich fest, der Verfasser könne nur ein jugendlicher Mensch sein; und für den Wagemuth der Jugend hält man gern eine Entschuldigung bereit. Ich habe mich geirrt: Hermann Schreyer

---

[1]) Vergl. seinen Artikel «Der Türck'sche Hamlet» in der «Allgemeinen Zeitung» vom 15. Mai 1894. (Beilage 110.)

ist Professor an einer vornehmen höheren Bildungsanstalt. Dann mußte er wissen, was es heißt, ein Drama mit dem Titel «William Shakespeare» schreiben.

Ich will nicht sagen, daß man die allergrößten Menschen überhaupt nicht poetisch nachschaffen solle; daß sie aber nur äußerst selten nachgeschaffen werden können. ist keine Frage. Jedem Dichter ist sein Schaffenskreis durch den Umfang seiner inneren Kräfte vorgeschrieben; er kann nur das darstellen, was er in sich zu erleben vermag; er muß mit seiner geistigen Individualität an die von ihm geschilderte Persönlichkeit hinanreichen; er selbst muß etwas von den Elementen ihrer Wesens-Komposition, von ihren Trieben und Kräften in sich verspüren. Daß ein Dichter, der Napoleon darzustellen vermag, befähigt sein solle, dessen Thaten zu verrichten, ist natürlich nicht gemeint; aber er muß Napoleon bis in die feinsten Seelenregungen in sich erleben können, und das setzt eine gewisse innere Verwandtschaft mit ihm voraus. Schiller und Grillparzer hätten es nicht gekonnt. Grillparzer aber wußte den tragischen Lebenslauf einer großen Dichterin mit wunderbarer Treue aus sich herauszugestalten; und Schiller, der heldenhafte Lebenskämpfer, stellte das in seiner Kraftfülle täuschende Bild des großen Wallenstein vor uns hin. Heinrich v. Kleist, der stolze Ringer gegen ein grausames Schicksal, der feurige Liebhaber seines herrlichen Vaterlandes, schuf, ehe er die See seiner Plagen durch Widerstand endete, Hermann den Cherusker, die gewaltigste Mannesgestalt, die eine germanische Bühne beschritten hat nach Richard III. Und wenn Shakespeare neben diesem wilden Teufel zugleich in Hamlet das Ideal einer sublimierten Männlichkeit aus sich erzeugen konnte, so zeigt er darin einen kaum faßbaren Umfang seiner inneren Kräfte. Wo sind die Männer, die es diesen Großen nachthun können? — In der Gegenwart giebt es keinen. — Und wer gar den tausendseeligen Shakespeare in sich erleben wollte, der müßte selbst einer der allergrößten Dichter sein.

Wir wünschten Schreyer die Bescheidenheit Wildenbruch's, an dessen Talent das seinige nicht entfernt hinanreicht. Dieser bedeutende deutsche Dramatiker unserer Zeit hat bekanntlich den Sturz Marlowe's durch seinen jüngeren Nebenbuhler Shakespeare dargestellt; und das Bild des dämonischen Uebermenschen, von dessen Wesen der Verfasser selbst etwas in sich hat, ist ihm aller Koterie-Kritik zum Trotz trefflich gelungen. An Shakespeare aber hat er sich nicht gewagt; der tritt nur am Schluß zu dem sterbenden Helden, um ein paar selbstgedichtete Worte des Mitgefühls zu sprechen.

Schreyer's Shakespeare gleicht dem Geiste, den sein Schöpfer begreift: er ist ein Mann, der sich aus der klassischen Literatur einen hinreichenden Vorrath von anständigen Gedanken angelesen hat, um sich über das Gros der Menschheit erhaben zu fühlen. Sein Ausdruck hat, außer, wenn der Verfasser die Verpflichtung fühlt, realistisch zu werden, eine ruhige Glätte, eine altbackene Vornehmheit, die an gewisse Uebersetzungen klassischer Dramen erinnert; und wenn er, wie die Tradition es verlangt, über die Stränge schlägt, möchte er es in plastischen Stellungen thun, was freilich unmöglich ist; die Jugend aber sucht er — vielleicht in einem platonischen Freundschaftsdrange — zu bessern und zu belehren. Kurz: es ist ein klassisch gebildeter, ein pädagogischer Shakespeare.

Schreyer stellt Shakespeare's Leben um's Jahr 1596 dar, wo er zum ersten Male den Romeo aufführen läßt und von seinem Freunde Southampton bei einer gewissen Ellen, einer ebenso freien wie veränderlichen Dame, verdrängt wird. Beides hat nachweislichermaßen viel früher stattgefunden; und daß der Freund

der Sonette Southampton gewesen sein solle, ist ziemlich unwahrscheinlich. Wir werden auch in die «Meermaid» geführt, zweimal, und jedesmal sind wir froh, wenn wir aus dieser philiströsesten aller «Kneipen und Schenken» wieder hinaus sind. Wir suchen vergeblich nach etwas Ungewöhnlichem, das die hausbackene Alltäglichkeit der Stammtisch-Unterhaltung unterbricht. Spanische Weine soll es in der Meermaid geben; die Leute trinken aber offenbar Weißbier. Mit Witzen wie:

Ihr seht das Wasser lieber, als ihr's trinkt —

müssen wir zufrieden sein. Der Spanier Armado schneidet von einem Kraken auf, den er gesehen haben will; ein anwesender Bierbrauer, der Einzige, der «schwer bezecht» das Lokal verläßt, ruft:

Entsetzlich!

Worauf Ben Johnson (so!) die durch Logik und Humor gleich ausgezeichnete Rede hält:

Nun was dünkt euch da so furchtbar?
Ein fetter Bissen wärt ihr für den Kraken!
Da fänd' er was zu saugen.

Und wie der renommistische Spanier das Lokal verläßt, ruft ihm der kaustische Ben Johnson nach: «Vergeßt das Zahlen nicht.» — Als Shakespeare in's Zimmer tritt, beginnt er eines jener historischen Witzgefechte mit dem genannten galligen Dichter mit den Worten:

Hat Kater Murr schon wieder heut' gemurrt?

Nehmen wir dazu, daß Ben Johnson sich durch vier oder fünf «tüchtige» oder «gewaltige» Schlucke eine leichte Bezechtheit aneignet; daß William Kempe und John Underwood, der ungezogene Schüler Shakespeare's, zwar verkleidet, aber in einer wahrhaft polaren Karneval-Laune auftreten, so ist die ganze Lebenswildheit der «Meermaid» erschöpft.

Furchtbar ist Schreyer in seiner Leidenschaft, zumal der sinnlichen; Shakespeare's Phantasmagorie von dem Liebesleben mit Ellen auf einsam feuchtem Meeres-Eilande ist der kühle Abzug von hundert Dutzend-Lyrikern. Es giebt für Liebende geschütztere Situationen, als die, wo

Ariel seine Nebelstreifen
Als Wände schützend uns um's Lager stellt,
Daß nicht der Windhauch unsre Wangen streife.

Und wenn Graf Southampton bei Ellen «so ins Zimmer bricht, weil er keine Bedienung gesehen», so beobachten Beide in diesem verfänglichen Tête-à-Tête eine wirklich raffinierte Reserve. Der sinnenkräftige Zug, den ein Dichter haben muß, welcher Renaissance-Leben schildern will, und den wir in Wildenbruch's «Marlowe» so zündend ausgeprägt finden, scheint Schreyer ganz abzugehn. Und seine Weisheit, deren Schleusen in einem Gespräche zwischen Shakespeare und dem erhaben gehaltenen Bacon aufgezogen werden — welch eine verlockende Aufgabe für einen weisheitsvollen Dichter, die beiden größten Geister ihrer Zeit im Gedankenaustausch vorzuführen! — kann uns für dieses Manko nicht einmal entschädigen:

Schwach ist der Mensch, dem Irrthum unterworfen,
Und doch entbehrt er nicht des edlen Sinns,
Der ihn nach allem Hohen streben läßt.

Dieser Ausspruch Bacon's ist zwar unerhört richtig, aber nicht neu. Der folgende ist zu einem Theile zwar neu, aber gerade in diesem gar nicht richtig:

Die Zeit, sie ebnet alles: Freud' (!) und Schmerz.
Der Berg, das Thal, die in der Nähe schroff
Sich scheiden (??), schmelzen mehr und mehr zusammen,
Je weiter ihr den Schritt zur Ferne lenkt.

Realismus ist der Lebensnerv des Dramas; der modernste Realismus des Sich-Räusperns und Spuckens, der das Wesen der Personen nicht trifft, ist es nicht. Es ist wohl möglich, daß Shakespeare einmal in dramaturgischen Nöthen gerufen haben mag: «Wo kriegen wir die Julia her?» — oder, als ihm nicht warm war: «Puh! mich friert!» Aber solche Gefühlsäußerungen theilt er mit Hinz und Kunz, und in einem Drama, das seinen Namen trägt, wollen wir in den Kern seines Seins blicken, den ein Dichter, der annähernd solcher Aufgabe gewachsen war, gerade aus der trüben Hülle der sinnlichen Leidenschaft und der Eifersucht am reinsten hätte herausschälen können. Der Liebes- und Freundschafts-Konflikt ist aber mit einer so kindlichen Einfalt behandelt, daß es unbegreiflich erscheint, wie gerade Schreyer sich zu seiner Darstellung berufen glauben konnte. Hat er denn keine Ahnung davon, daß Menschen wie Shakespeare das Recht haben, in den Millionen von Herzen, die sie froh und reich gemacht, weiter zu leben, aller irdischen Trivialitäten und Erbärmlichkeiten entkleidet, in ihrer wahren Geistesgestalt? Erkennt er die Größe der Undankbarkeit nicht, deren wir uns ihnen gegenüber schuldig machen, wenn wir sie zu unserer eigenen Winzigkeit herabziehen?

H. C.

Schmidt, Immanuel, Prof. Dr. Macbeth. Students' Tauchnitz Edition. Mit deutschen Erklärungen. Leipzig, Bernh. Tauchnitz 1893.

Die Rezension von Schulausgaben gehört prinzipiell nicht in eine Zeitschrift wie die vorliegende. Da aber die Lektüre Shakespeare's im Urtexte die höchste Leistung unserer höheren Schulen ist; da sich die geistigen Bedürfnisse eines Oberprimaners von denen eines Studenten in den ersten Semestern doch nur hinsichtlich der Anleitung zur Textkritik unterscheiden; da es ferner nicht leicht ist, für rein gelehrte Ausgaben einen Verleger zu finden, so haben eine Reihe von Herausgebern das schmale Grenzgebiet zwischen Oberprima und Universität übersprungen und Ausgaben geliefert, welche hier, wie dort, gebraucht werden können. Gewisse Schulausgaben, wie z. B. die von Alexander Schmidt und Wagner, haben einen originalen Werth.

Auch Immanuel Schmidt, gegenwärtig der bedeutendste moderne Anglizist, den Deutschland besitzt, hat der Anziehungskraft des größten Dichters folgen müssen und seinen Stolz darin gesucht, zwei der gewöhnlich für die Schul-Lektüre verwandte Dramen zu erläutern. I. Schmidt ist kein eigentlicher Shakespeare-Forscher und hat keine Spezialstudien gemacht, die er in seine Ausgaben hineinarbeiten kann. Aber er ist ein ausgezeichneter Gelehrter, der an sich die höchsten Anforderungen stellt, und daher ist die Möglichkeit, daß er etwas Mittelmäßiges zu Tage fördert, ausgeschlossen. Er gehört nicht zu den aus einer wissenschaftlichen Zeitschrift auszuschließenden Herausgebern, welche aus der Noth ihrer Wissensarmuth die Tugend einer pädagogischen Einsicht machen, die unter Abänderung eines klassischen Wortes etwa so formuliert werden könnte:

Das Beste, das du selbst nicht weißt,
Brauchst du den Buben nicht zu sagen;

auch nicht zu denen, welche auf Nichtkenner den Eindruck hoher Gelehrsamkeit zu erzielen wissen durch die äußerst gewissenhafte — Uebersetzung der Noten einer einzelnen guten englischen Ausgabe. Das sei ferne von ihm! Wie in den modern-englischen, so steckt auch in seinen Shakespeare-Ausgaben eine umfassende, gründliche Arbeit, so daß niemand ihnen das Prädikat der Gediegenheit versagen kann. Die tiefe Kenntniß der englischen Sprache kommt dem Herausgeber auch bei der Erklärung Shakespeare's zu Statten; in keiner Ausgabe kann man genauere Angaben über die veralteten Ausdrücke und ihre heutigen Aequivalente finden.

Nach einer literarhistorisch-ästhetischen Einleitung, in welcher der Herausgeber die Unterschiede zwischen der Quelle (*Holinshed*) und der Handlung des Dramas feststellt und seine Auffassung der Hauptcharaktere kurz entwickelt, giebt er eine kondensierte Darstellung der metrischen Gesetze, nach denen der Shakespeare'sche Vers zu lesen ist. Den einzelnen Scenen gehn kurze ästhetisierende Abschnitte voraus, welche den Bau der Handlung und die Charaktere der auftretenden Personen erläutern. Zum Schlusse folgen «erläuternde und kritische Zusätze», die sich vorzugsweise an schwierige oder verderbte Stellen knüpfen, bei denen die Konjektural-Kritik thätig gewesen ist.

In letzterer Beziehung stimme ich nicht überall mit Schmidt überein. Die Lesart der Folio *As thick as tale Can post with post* (I, 3, 97) ist sinnlos; wenn man nun mit Rowe *came* für *can* liest, so hat man einen Satz, aber noch keinen Sinn. *As thick as tale* kann nur heißen: «so massenhaft wie Erzählung»; niemals, wie Vertreter der Folio-Lesart wollen: «so massenhaft wie die Worte einer Erzählung» oder «wie in einer Erzählung (*as thick as in a tale*)», auch noch ein höchst sonderbarer Ausdruck. Ich erblicke in *tale* einen zweifellosen Druckfehler, der bisher am besten von Malone (*as thick as hail*) verbessert worden ist.

Auch I, 5, 48 will Schmidt die Lesart der Folio beibehalten:

That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th' effect and hit.

Das Bedenkliche dieser Lesart liegt in der Gleichstellung von *effect* und *purpose*. In der Wendung *to that effect* (nach der beabsichtigten Wirkung hin) spielt *effect* allerdings in die Bedeutung «Zweck» hinüber; «Absicht» aber, was allein einen Gegensatz zu *hit* (Mordstreich) zu bilden vermag, kann es nicht heißen. Auch die Stelle aus L. L. V, 2, 138: *The effect of my intent is to cross theirs*, beweist nichts; gerade die Wortfügung *the effect of my intent* (die beabsichtigte Wirkung, der Inhalt meines Vorhabens) zeigt, daß *effect* nicht gleich *intent* ist. Also werden wir wohl bei *effect* (die Wirkung, der Mordstreich) *and it* (*the purpose*) bleiben müssen.

In der folgenden Stelle (II, 1, 55)

and wither'd murder . . . .
. . . . . *thus with stealthy pace,*
With Tarquin's ravishing sides, towards his design
Moves like a ghost —

nehmen die meisten Herausgeber Anstoß an dem *sides* der Folio und lesen *strides*. Schmidt tritt auch hier für die Folio ein; er faßt *sides* = *loins* (Lenden, «Sitz der Zeugungskraft»); aber *sides* ist gerade der Körpertheil, der von den Rippen gestützt

wird, und wenn es auch unter Umständen als *pars pro toto* für den Körper gebraucht wird, so hat es doch mit den Lenden nichts zu thun. Ob *strides* die beste auffindbare Lesart ist, mag zweifelhaft sein. Jedenfalls paßt es gut in den Kontext und widerspricht nicht dem vorausgehenden *stealthy pace,* da der leise Schritt nicht ein kleiner Schritt zu sein braucht; und gerade das Beiwort *ravishing* spricht für *strides:* Tarquin's raub-, schändungsgierige Schritte.

Dagegen scheint mir Schmidt's Konjektur an der Stelle (IV, 1, 98):

Rebellious dead, rise never, till the wood
Of Birnam rise, and our high-plac'd Macbeth
Shall live the lease of nature —

wo er für *our*: *sure* lesen will, sehr beachtenswerth. Daß Macbeth sich selbst *our high plac'd Macbeth* nennt, hat allgemein Anstoß erregt; und *sure* gebraucht Shakespeare öfters im Sinne von *safe* (sicher, ungefährdet).

This push
Will cheer me ever, or dis-eate [Fol. 1; *disease* Fols. 2, 3, 4] *me now*
(V, 3, 21.)

Hier erklärt sich Schmidt mit Recht gegen Percy's Lesart *chair*, das nicht bloß «auf den Thron setzen», sondern sogar «auf dem Throne befestigen» heißen soll. Die Lesung *dis-eate* der 1. Folio ist sinnlos; also ist das Nächstliegende, die Lesung der drei späteren Folios *disease* einzusetzen, das einen vortrefflichen Gegensatz zu *cheer* bildet: dieser Angriff wird mich für immer munter oder jetzt krank machen (zu Grunde richten). Weshalb Schmidt aber trotz des guten Ausweges, den die anderen Folios bieten, sich dennoch, wenigstens lautlich, an die erste hält und Capell's *disseat* acceptiert, ist nicht einzusehen. Er scheint mir, ebenso wie Alexander Schmidt, ein übertriebenes Gewicht auf den Text der 1. Folio zu legen. Wenn man jedoch bedenkt, daß diese wahrscheinlich hergestellt wurde aus Bühnen-Manuskripten von verschiedenen Händen, geschrieben von Leuten, denen man den für die Auslegung schwieriger Stellen erforderlichen philologischen Scharfsinn nicht zutrauen kann, daß der Druck revidiert wurde von Leuten derselben Gattung, so erscheint der unbedingte Glaube an diesen Text wenig gerechtfertigt.

Schmidt wendet sich gegen eine Erklärung, welche in der Erscheinung Banquo's «nur ein Erzeugniß der Fieberphantasie des Hauptthelden» sieht, und hat dabei auch meine Arbeit über Macbeth im Auge. Nach ihm ist der Geist Banquo's ein wirkliches Gespenst; er führt als beweisend dafür die Bühnenweisung der Folio an: *Enter the Ghost of Banquo.* Diese Bühnenweisung mußte aber immer gegeben werden, wenn die Erscheinung uns körperlich vor Augen treten sollte, ob sie nun aus einer Hallucination hervorging oder ein Revenant war. Schmidt meint, eine Hallucination würde Shakespeare nicht körperlich dargestellt haben; es wäre aber wenig verständlich und gänzlich wirkungslos, wenn Macbeth seine erregten Worte an die Luft richtete und eine Körperlichkeit beschriebe, nach der unsere Augen vergeblich die Bühne durchsuchten. So stellt Shakespeare auch die Traumbilder Richards III. körperlich dar, und er muß es thun, wenn er uns von der Furchtbarkeit der Traumes-Qualen eine Vorstellung geben will. Das Wort «opernhaft» hat keine lösende Kraft: mag das opernhaft sein oder nicht, jedenfalls stellt Shakespeare die Visionen seiner Menschen, der wachenden wie der träumenden, körperlich auf der Bühne dar. Wollen wir nun Visionen von wirklichen Gespenstern

unterscheiden, so scheint mir die Zahl der Sehenden das allein Maßgebende zu sein: die Vision sieht der Visionär allein; Gespenster werden von mehreren gesehen. Geschieht das Letztere nicht, so haben wir keinen Beweis für das Vorhandensein eines Revenant. Banquo wird nur von Macbeth gesehen, ist also eine Vision, und das sagt er selbst;[1]) der alte Hamlet wird von Mehreren gesehen, ist also ein Gespenst. Daß die Königin ihn nicht sieht, spricht nicht dagegen; denn es ist in das Belieben der Gespenster gestellt, von wem sie sich sehen lassen wollen.

Unter zwei Gesichtspunkten scheint mir der Streit darüber, ob Banquo ein Gespenst oder eine Vision ist, müßig. Einmal ist es ganz gleichbedeutend für die Handlung und übt die ganz gleiche Wirkung auf den Zuschauer, ob eine Vision oder ein Gespenst auf der Bühne körperlich erscheint. Und zweitens kann eine definitive Entscheidung darüber, ob Banquo ein Gespenst oder eine Vision ist, nicht vom gesunden Menschenverstande gegeben werden, sondern nur von der historischen Kenntniß der jene Zeit und Shakespeare beherrschenden Anschauungen über die Geisterwelt. Leider aber sind die zu unserer Information erforderlichen Werke: Lavaterus' *De Spectris* (1570, — *Of Ghosts and Spirites* etc., englische Uebersetzung von R. H. 1572), Scot's *Discovery of Witchcraft* (1580), James I. *Daemonology* (Edinb. 1597, Lond. 1603), in Deutschland schwer aufzutreiben.

Die Erklärung von *the be-all and the end-all* (I, 7, 5) als «imperativische», nicht infinitivische Bildungen beruht wohl nur auf einem Druckfehler.

Den Worten Macbeth's (II, 2, 21): *This is a sorry sight* pflegt man allgemein auf seine blutbefleckten Hände zu beziehen. Schmidt meint, er denke an die Leiche Duncan's, die ihm noch gegenwärtig vor der Seele steht; denn es folge

There's one did laugh in's sleep, and one cried 'Murder!'

Aber auf die Hervorhebungsformel *there is* kommt wenig an; die Hauptsätze stehn im Imperfectum (*did laugh*, *cried*). Wenn er also das Vergangene hier als vergangen behandelt, so wird er mit: *This is a sorry sight* wohl etwas Gegenwärtiges meinen.

If trembling I inhabit then (nämlich wenn mir die furchtbarste Wirklichkeit entgegentritt) (III, 4, 105) findet eine ingeniöse Erklärung im Shakespeare-Lexikon: *inhabit* = *take as a habit* (*costume or custom*), *do on* (mit dem Objekt *trembling*). Die Bedeutung «bleiben» (mit *trembling* als Prädikat), die Schmidt vorzieht, läßt sich allerdings auch ungesucht von dem intransitiven *inhabit* (wohnen) ableiten. Sie paßt leider aber gar nicht in den Sinn, da Macbeth bei der Begegnung eines Löwen doch erst zu zittern anfangen, also nicht «zitternd bleiben» kann. Freilich müßte die Erklärung des Shakespeare-Lexikons noch anderweitig belegt werden.

Auf metrischem Gebiete — dem vielumstrittenen — kann ich Schmidt nicht immer beipflichten: einerseits scheint er mir zu ängstlich an dem jambischen Charakter des Quinar festzuhalten; andererseits nimmt er für Shakespeare Freiheiten in Anspruch, die man ihm schwer zugestehn kann. Warum soll z. B. in dem Verse I, 6, 22:

We . . . . . had a purpose
To be | his pur|veyor: but he rides well —

---

[1]) Am Schlusse der Scene spricht er von der Erscheinung als *my strange and self-abuse* (meine seltsame und persönliche Täuschung). *Abuse* ist als «Verirrung» (Abweichung von seiner tapferen Natur), wie Schmidt will, nicht nachweisbar.

púrveyór betont werden, wenn das Wort überall sonst *purveyor* lautet? — Um den Trochäus im dritten Fuße zu vermeiden? Der scheint mir hier leicht zu vertheidigen: der König legt einen scherzhaften Nachdruck darauf, daß er als König seinem Vasallen Kurierdienste leisten wollte. Wenn man annimmt, daß Shakespeare *chástise* gesprochen habe und nicht, wie heute, *chastise*, so hat man recht; denn das Wort würde in der heutigen Betonung an jeder Stelle, wo es bei Shakespeare vorkommt (außer Troil. V, 5, 4), eine Umkehrung des jambischen Metrums erfordern; die Aussprache *púrveyór* aber kann ein einzelner Vers nicht rechtfertigen.

Warum soll in dem Verse II, 4. 14

And Dun|can's hor|ses, || — a thing | most strange | and cer|tain

horses einsilbig gelesen werden? — Es giebt eine große Reihe auch von weiblich ausklingenden Versen, die eine überzählige Silbe vor der Cæsur haben.

Der Vers I, 3. 111 ist ein ganz regulärer Alexandriner:

Which he | deserves | to lose. || Whether | he was | combin'd.

Schmidt zieht *whether* in eine Silbe zusammen (was sonst allerdings öfters geboten ist) und macht aus zwei zweisilbigen Versfüßen einen Anapäst: *whether he wás*. Warum also eine so seltene Freiheit (den Gebrauch eines Anapästs) in Anspruch nehmen, um eine so viel gewöhnlichere (den Alexandriner) zu vermeiden?

Auch in dem folgenden Verse ist kein Anapäst; Schmidt will:

To do wórse to yoú were féll crúelty

lesen; das ist nach meinem Dafürhalten überhaupt kein Vers, da *you* nicht betont werden darf und im 4. Fuße die Kürze fehlt. Wir haben hier den keineswegs unerhörten Fall, daß ein Vers einen Trochäus und Doppeljambus zugleich enthält:

To do | worse to | you || were | fell crú|elty.

Daß Shakespeare stellenweise statt der jambischen rein trochäische Verse gesetzt habe, muß ich vor der Hand bestreiten. Weil der Vers

I'n th' un|shrinking | státion | whére we | fóught

so in der Folio steht, braucht er nicht trochäisch gelesen zu werden. Wir setzen eben das *e* in *the* ein, das entweder der Rollenschreiber oder der Setzer oder der Korrektor an unrechter Stelle elidiert hat, und Alles ist in Ordnung.

Indessen es giebt keinen Rezensenten, der nicht an den besten Ausgaben dieses und jenes besser wünschte. Und zu den besten, Schulen und Universitäten zu empfehlenden Macbeth-Ausgaben gehört die von Immanuel Schmidt.

H. Conrad.

Gedichte von William Shakespeare, in's Deutsche übertragen von Alfred von Mauntz.

Julia hat ganz recht, wenn sie zu ihrem Romeo sagt: *What's in a name?* — darum aber darf doch kein Autor oder Uebersetzer leicht über die Wahl des Titels seines Werkes hinweggehn. Hätte Herr von Mauntz für seine Publikation den richtigen Titel gewählt, so wäre dieselbe nur gelobt worden, und mit Recht, während sie jetzt leicht, und vielleicht auch mit Recht, einem Tadel begegnen könnte. Die Gedichte lassen durch ihren Titel schlicht verkünden, daß sie den Anspruch er-

heben, als Uebersetzung, mit dem Vollrechte der Konkurrenz, den schon vorhandenen Uebersetzungen zur Seite zu treten; das ruft die Kritik zur Beurtheilung heraus, die hier natürlich zur Verurtheilung werden muß; denn mit Jordan, Bodenstedt, Gildemeister und den Uebrigen, die sich auf gleichem Felde getroffen haben, kann und will diese Uebersetzung nicht verglichen werden. Und das ist der Kernpunkt: sie will es nicht! Ihre Entstehungsgeschichte zeigt das deutlich, und in der Vorrede wird es direkt (Seite V und VI) ausgesprochen. Der Herausgeber hatte sich dem Shakespeare-Studium mit der vollen Begeisterung des hier als Autodidakt in die Arena tretenden Jüngers gewidmet, und war in erster Reihe von den Sonetten und dem ihnen anhaftenden Rattenkönige von Meinungen angezogen worden. Er hat sich in den Stoff eingearbeitet, hat geprüft, hat Meinungen mit Begeisterung angenommen, und sie dann wieder mit Begeisterung verworfen, wie wir das Alle gethan haben, und ist endlich zu seiner Ansicht gekommen, die für sich aus der vorhandenen Literatur ebenso viele Pros wie Contras herauslösen und -lesen kann. Auf diesem Wege zur eignen Ansicht hat er es für nöthig und nützlich gehalten, sich den Stoff dadurch mehr zu amalgamieren, daß er ihn für sich übersetzte. Auch das haben wir Alle gethan; denn man mag in die fremde Sprache noch so sicher hineingewachsen sein — die eigne Sprache steht uns doch näher, und durch sie als Medium dringen wir noch tiefer in die fremde ein; aber Eines thaten wir nicht: gedruckt haben wir eine solche Uebersetzung nicht mit dem anspruchsvollen Titel, daß sie als eine mustergültige auftreten wolle! Und dieser Anspruch drückt sich gerade in der lakonischen Form des Titels aus. Worin aber liegt nun der Werth und die Berechtigung der Uebersetzung? denn irgend etwas muß doch diese lange Ausführung sagen wollen? Gewiß! Das vorliegende Buch, gerade weil es die Form der Treue geopfert hat, ist für das Studium und das bessere Eindringen in den Originalstoff ein sehr dankenswerthes Hilfsmittel, und wenn Herr von Mauntz auf seinen Titel gesetzt hätte: «Gedichte von William Shakespeare, von einem Autodidakten zur Nachhilfe für Autodidakten übersetzt», so könnte er nur gelobt werden; denn diesen Zweck erfüllt sein Buch in durchaus ausreichender Weise, und kann also den betreffenden Kreisen nur eine dankens- und empfehlenswerthe Gabe sein. Der Referent kennt den Studiengang des Uebersetzers, und weiß, daß seine Darstellung vom Ursprunge und der Entwicklung dieser Arbeit die richtige ist. Aber auch über die Kreise des Autodidakten- und Dilettantenthums hinaus kann das Buch auf sachkundige Anerkennung rechnen, und zwar nicht nur für die geschickten und zum Theil originalen Hinweise auf Ideenverbindungen und Formähnlichkeiten, die zwischen Shakespeare und Ovid zu Tage treten, sondern — wenn selbst in der Form von kritischer Opposition — mit Rücksicht auf die Eintheilung und Auffassung der Gedichte und die sich daran knüpfenden Wahrscheinlichkeitserwägungen, sowie vor allem auf das Eindringen in den Gegenstand, und auf den Ernst und die Gewissenhaftigkeit der Arbeit.

F. A. L.

Groag, Jonas, Prof. Dr. Der Charakter Julius Cæsar's nach Shakespeare's gleichnamigem Trauerspiele. Jahresbericht der Staats-Oberrealschule in Linz. 1892/93. Linz 1893. — 25 Seiten.

Eine gute Anleitung für Schüler, einen Charakter aus dem Werke herauszuschälen: eine Art chirurgischer Arbeit, die die Organe bloßlegt, um sie dann auf

ihren Gesundheitszustand hin beurtheilen zu können. Irgend einen neuen, ihm individuell eignen Blick in die Seele des Mannes, den er sogar an einer Stelle Usurpator nennt, scheint der Autor nicht beabsichtigt zu haben; er will vielmehr nur den Schülern die Operations-Technik zeigen, wie man eine Gestalt zu zerlegen habe. Das gelingt ihm auch ganz gut, nur wird man leider bei dieser Technik oft in unliebsamer Weise an Mephisto's Worte erinnert:

Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.

Eine Stelle in seiner Arbeit giebt mir den Muth, den Autor um die Erlaubniß zu bitten, ihm einen Rath ertheilen zu dürfen: er möge sich nicht der schwierigen Beschäftigung mit Text-Emendationen widmen; wenigstens ist der eine Versuch, den er hier gemacht hat, nicht besonders geglückt. Der Text bringt:

What can be avoided
Whose end is purpos'd by the mighty gods?

Vollendete Klarheit in bester Form: Was kann vermieden werden, wenn des Geschickes Bahn bis an's Ziel von den mächtigen Göttern schon bestimmt ist? Statt *be avoided* schlägt unser Emendator *he avoid* vor: was kann der vermeiden, dessen Ende von den mächtigen Göttern schon bestimmt ist. — So groß der Gedanke in Shakespeare's Form ist, so klein und kleinlich schrumpft er in der neu vorgeschlagenen Lesart zusammen. F. A. L.

Brandes, Georg. Shakespeare's düstere Periode.

Unter diesem Titel hat der bekannte dänische Literarhistoriker und Aesthetiker einen Aufsatz von feinem Gehalt in der «Zukunft» (6. und 13. Oktober 1894) veröffentlicht. Welches die Ursachen gewesen sind, die den Dichter, welcher in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts die Welt mit den fröhlichsten, glänzendsten Lebensbildern als dem natürlichen Ausfluß einer erfüllten und befriedigten Existenz beschenkt hatte, veranlaßten, gleich darauf den Schleier von den Abgründen unseres Daseins hinwegzuziehen und mit der ganzen Kraft seiner Darstellungsgabe all das Grauenvolle uns auszumalen, das der Mensch vom Menschen hienieden erfahren kann — darüber weiß Brandes natürlich keine Auskunft zu geben. Ich finde aber auch bei ihm den Glauben vertreten, daß die Sympathie des Dichters mit dem Schicksale seines Freundes Essex mit zu jenen Ursachen gehört hat.

In Brutus stellt er zunächst das Unglück dar, das sich aus unpraktischem Hochsinn entwickelt. Hamlet und Timon sind des Brutus Seelenbrüder: «mit einem Zusatze von Humor und Genialität würde er Hamlet sein und wird er Hamlet; mit einem Zusatze von verzweifelter Bitterkeit und Menschenverachtung würde er Timon sein und wird er Timon». Jawohl; aber dann hätte Brandes den Timon auch zeitlich in die Nähe seiner Brudergestalten rücken und ihn nicht auffassen sollen als den letzten und tiefsten, die ganze Menschheit umfassenden Weheschrei des Pessimismus. Ich kann bis jetzt noch keinen Grund einsehen, weshalb der Timon nicht in den Beginn des Jahrhunderts gesetzt werden soll, da doch die größere Zahl der Wiederholungen, die er enthält, auf Stücke gerade dieser Zeit hinweist. So möchte ich vielmehr den Timon als den ersten unartikulierten Schmerz- und Wuthschrei auf-

fassen, welchen dem Dichter die unmittelbare Wucht der uns unbekannten Ereignisse auspreßte, die er bei der Gestaltung des Brutus vielleicht kommen sah.

Aus dem geistvollen Passus über Hamlet greife ich den einen Gedanken heraus, der der Kontroverse gegen die verkleinernde Hamlet-Auffassung einen fruchtbaren Boden giebt: «Im Hintergrunde von Hamlet's Seele steht durchaus nicht die Frage, auf welche Weise er am Könige Rache erhalten soll.» Das Tragische im Hamlet beruht meiner Ansicht nach nicht auf der — irgendwie gearteten — Schwäche des Helden, die ihn von einem rechtzeitig auszuübenden Racheakte zurückhält. Der Dichter zeigt uns in ihm vielmehr das «Loos des Schönen auf der Erde»; er verdeutlicht uns an dem Schicksal des vortrefflichsten Menschen die furchtbare Wahrheit, daß hier unten das Allzugute an seiner Güte selbst zu Grunde gehn muß. Darum möchte ich den Hamlet die gewaltigste Tragödie nennen, die je ersonnen und ausgeführt worden ist.

Dann erst (?), meint Brandes, wendet sich Shakespeare gegen die Gewalten des Bösen, die das Gute vernichten. Schon in früheren Studien sucht er die frömmelnde Heuchelei der Puritaner fort und fort zu treffen, bis er schließlich in Maß für Maß ein «Seitenstück zu Molière's Tartuffe» erschafft. Im Macbeth zeigt er «die Tragödie des Lebens als ein Erzeugniß von Brutalität und Bosheit»; Macbeth's «brave Roheit» wird durch die Bosheit seines Weibes vergiftet. Derselbe Prozeß in veränderter Richtung vollzieht sich in Othello.

Lear ist die «umfangreichste und großartigste (?) Aufgabe, die Shakespeare sich bisher gestellt hat; die Qualen und Schrecken der ganzen Welt in fünf nicht lange Akte geformt.» Aber von allen Roheiten und Gemeinheiten, die der Dichter erlebt, die empörendste ist ihm die Undankbarkeit, deren krassestes Beispiel ihm in dem Verhalten Bacon's gegen seinen Wohlthäter Essex vor Augen stand. — Dann in Antonius und Cleopatra und Troilus und Cressida, welches letztere Brandes viel zu spät setzt, schreitet er ein gegen verworfene Weiblichkeit, die Manneskraft und -Tugend vernichtet. In Corialan spricht er sich den Haß und die Verachtung von der Seele, die der schmutzige, der gemeine und feige Pöbel ihm, dem Aristokraten von Natur und später wohl auch von Lebensgewöhnung, erregt hat. Zuletzt kommt — eben nach Brandes — der der ganzen Menschheit ins Gesicht geschleuderte Fluch des Timon.

Nun hat er sich «müde gerufen, ausgerast». Die erloschene Sonne steigt wieder empor, der Himmel wird wieder blau. Und wiederum kann niemand sagen, wie und weshalb das geschieht. Nun ergötzt sich der Alternde noch einmal an den frischesten, schönsten Lebensblüthen. Marina (?), Perdita, Imogen (? ?), Miranda stehen im Vordergrunde der letzten Dichtungen — holde, reine, vom Bösen unberührte und unbefleckbare Frauengestalten. Statt des wirklichen Lebens giebt er uns «einen phantastischen Wiederschein» desselben; er kehrt zurück zu seinen Jugendträumen. Sind es «die Träume eines verheerten Gemüthes», die Shakespeare nach Brandes uns hier entfaltet? — Viele werden mit mir «Nein!» sagen. Wie der große Dichter, der nicht anders als wahr sein kann, unter dem zeitweise getrübten Himmel seiner Lebensanschauung niemals, selbst im Timon nicht vergaß, den Strahl des Guten und Schönen zu zeigen, der überall, wo wir auch stehn mögen, sich zu uns hindurchringt, so wollte der Lebensgesättigte hier uns sagen, was ihm von seinem reichen Mahle am wohlthuendsten, am köstlichsten erschienen war. Das Ewig-Weibliche zog auch ihn hinan — das Ewige im Weib-

lichen, das nicht von dieser rauhen Erde kommen zu können scheint: selbstlose Liebe, sorgende Güte, die Seelenstürme glättet, Fieberhitze kühlt und das Leben erträglich macht. H. C.

Bahlsen, Leo, Dr. Eine Komödie Fletcher's, ihre spanische Quelle und die Schicksale jenes Cervantes'schen Novellenstoffes in der Weltliteratur. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Sechsten städtischen Realschule zu Berlin. Ostern 1894. Berlin, R. Gärtner. — 1894. Programm No. 121.

Die Komödie, um welche es sich hier handelt, ist: *Rule a Wife and have a Wife*, welche der Verfasser aus inneren und äußeren Gründen, entgegen der gewöhnlichen Annahme, Fletcher allein zuschreibt. Nach einer sorgfältigen literarhistorischen Einleitung, einer Analyse des Dramas und der Feststellung, daß zwei verschiedene Handlungen darin ziemlich lose mit einander verknüpft sind, geht der Verfasser über zur Betrachtung der fremdländischen Quellen, aus denen die Elisabethanischen Dichter überhaupt und speziell Beaumont und Fletcher schöpften. Ganz besonders wendet er sich den spanischen Dramen und Novellen zu und zeigt auf Grund einer höchst anerkennenswerthen Belesenheit, wie häufig die klassischen englischen Dramatiker und nicht bloß diese ihre Stoffe aus jenen geholt haben. Nach seiner Ansicht hat u. a. Twelfth-Night eine auffallende Uebereinstimmung mit der anonymen Komödie *La Española en Florencia*. Was *Rule a Wife and have a Wife* betrifft, so scheint die eine Handlung auf Fletcher's Erfindung zu beruhen; die andere ist mit wörtlichen Uebereinstimmungen *El casamiento engañoso*, einer der Cervantes'schen *Novelas ejemplares*, entnommen, die 1613 erschienen und erst 1640 von Th. Shelton ins Englische übersetzt wurden.

In einer genauen Vergleichung der Komödie mit der Novelle erweist der Verfasser die Richtigkeit seiner Behauptung, um dann schließlich, wiederum mit ausgezeichneter Literaturkenntniß, die Verwendung und Ausbreitung dieses Novellenstoffes über das gesammte zivilisierte Europa und bis in dieses Jahrhundert hinein zu verfolgen. Mit seiner Belesenheit in der klassischen Literatur der Spanier kann der junge Verfasser der Geschichte der Elisabethanischen Literatur und wohl auch der Shakespeare-Forschung noch manchen werthvollen Dienst erweisen. Zu bedauern ist es, daß so tüchtige Arbeiten, wie die vorliegende, in Schul-Programmen begraben werden. H. C.

Bormann, Edwin. Das Shakespeare-Geheimniß. Leipzig, E. Bormann's Selbstverlag, 1884.

Ein neues Buch für die Bacon-Theorie — ein neues Zeichen der Nervenkrankheit unserer Zeit, die uns auf allen Gebieten, auf denen der Politik und der Soziologie, wie in der Literatur und Wissenschaft entgegentritt. Zu den partiellen Geisteserkrankungen auf wissenschaftlichem Gebiete gehört die Bacon-Manie. An sich ist diese Manie noch harmloser als die meisten anderen: der von ihr Befallene kann ruhig seinem Berufe nachgehn, sich in Gesellschaft bewegen, ohne aufzufallen, und bleibt — abgesehen von dieser einen Wahnvorstellung — geistig und moralisch dispositionsfähig; Störungen des geschäftlichen und gesellschaftlichen Lebens können nicht wohl vorkommen, da der Betreffende sich nicht einbildet,

selbst ein großer Philosoph oder Dichter oder König zu sein; sondern nur das bohrende Gefühl nicht los werden kann, daß ein Dritter nicht bloß er selbst, sondern auch noch ein Anderer, daß Bacon auch zugleich Shakespeare gewesen sein müsse. Wenn nun dieses bohrende Gefühl sich in langathmigen Büchern Luft macht und den Inhaber zu nutzlosen Geldausgaben veranlaßt, so geht das keinen Fernerstehenden etwas an. Wen kann es denn genieren, wenn einer ein Buch zur Ehre der Behauptung schreibt, daß Fichte, oder Kant die Schiller'schen Dramen geschrieben; daß Perikles der Autor der Sophokles-schen Tragödien, Sokrates der der «Vögel» sicher, wahrscheinlich aber auch der anderen Aristophanischen Komödien sei; daß kein Mensch, also auch Hans Sachs nicht, 6000 Dichtungen in einer kurzen Lebensspanne habe fertigstellen können, daß diese vielmehr von Doktor Faustus geschaffen seien und von ihm auch nur deshalb geschaffen werden konnten, weil er mit dem Teufel im Bunde stand? — Wen soll es genieren, wenn jemand in konsequenter Verfolgung solcher Wahnvorstellungen die ganze bisherige Literaturgeschichte für erlogen erklärt und eine neue aus seiner Phantasie heraus kreiert? — Den Mann der Wissenschaft? — Der schüttelt den Kopf und läßt den Armen seines Weges ziehen.

Die Frage, ob Bacon nicht der Verfasser der Shakespeare'schen Dramen sein könne, hat keinem sachkundigen Gelehrten jemals eine unruhige Stunde bereiten können. Die Beantwortung ist eben gar zu leicht. Es existieren eine Anzahl absolut einwandfreier Zeugnisse von literarisch bekannten Zeitgenossen, Dichtern, Schauspielern, Literarhistorikern, über den Menschen, den Schauspieler und — die meisten — über den Dichter Shakespeare. Niemand ist bei Lebzeiten Shakespeare's oder bald nach seinem Tode aufgetreten, der auch nur eines dieser Zeugnisse angefochten oder gar generell behauptet hätte, Shakespeare wäre nicht der Verfasser der unter seinem Namen gehenden Dramen. Dem denkenden Menschen muß es also a priori nahezu als eine Unmöglichkeit erscheinen, daß wir Heutigen, 300 Jahr später Lebenden im Stande sein sollten, die Unechtheit einer Menge von Zeugnissen der persönlichen Bekannten Shakespeare's nachzuweisen, deren Echtheit weder bei Lebzeiten des Dichters noch 240 Jahre nach seinem Tode jemals angezweifelt worden ist. Nur durch eine Art von Wunder könnte ein solches Unternehmen ermöglicht werden, nämlich in dem Falle allein, daß alte Urkunden, die bei Lebzeiten des Dichters unbegreiflicherweise niemand bekannt geworden und Jahrhunderte lang verborgen geblieben sind, heute an's Licht gezogen würden, welche die Verfasserschaft der Shakespeare'schen Dramen Bacon zuwiesen. Selbst für diesen fast undenkbaren Fall — bekanntlich sind jetzt beinahe 150 Jahre lang alle Archive England's nach Zeugnissen über Shakespeare's Leben durchwühlt — möchten sich wenige Gelehrte finden, die auf Grund solcher Dokumente an einen Irrthum oder eine Unwahrheit von Seiten der Freunde und Bekannten des Dichters zu glauben geneigt sein würden. Die Wissenschaft müßte vielmehr ihre nächstliegende Aufgabe darin suchen, die Unechtheit dieser posthumen Dokumente gegenüber jenen auf unmittelbarer Anschauung beruhenden Aussprüchen nachzuweisen. Da nun aber nicht ein blasser Schimmer von derartigen widersprechenden Zeugnissen aufgetaucht ist, so muß der Versuch eines Nachweises, daß Shakespeare seine Dramen nicht geschrieben habe, dem wissenschaftlichen Kopfe von vorn herein als absolut hoffnungslos erscheinen. Er wird sich nimmermehr auf die Jagd nach einer Chimäre begeben, und wer das thut, der wird sich ihm als ein Mensch von schwacher Denkkraft, von wissen-

schaftlicher Unfähigkeit gekennzeichnet haben. Wer anders kann denn so offen daliegende Verhältnisse zum Gegenstande des Zweifels machen, als ein Grübelsüchtiger, dem der einfache klare Zusammenhang der Dinge widerstrebt, der ihn zu verdunkeln, zu verwirren sucht, um in dem künstlich geschaffenen Gewölke der Wollust des Spintisierens zu fröhnen.

Blieben solche partiellen Geisteskrankheiten auf einzelne Individuen beschränkt, so brauchte man seine ernstere Lebensarbeit um ihretwillen nicht zu unterbrechen; leider aber zeigen sie heute einen epidemischen Charakter, welcher eine sanitäre Prophylaxis herausfordert. Denken wir nur an die Entstehung der Bacon-Manie. Wäre der Irrsinn der tief bemitleidenswerthen Miss Delia Bacon ausgebrochen, noch ehe sie (in den fünfziger Jahren) das Buch schrieb, in welchem sie ihrem Namensvetter die Autorschaft der Shakespeare'schen Dramen zuspielen wollte, so gäbe es keine Bacon-Frage in der Welt. Daß nun eine Hypothese aus solcher Quelle, die nur bei blinder Nichtbeachtung leuchtender, unumstößlicher Thatsachen überhaupt eine Hypothese werden konnte, im Stande ist, Tausende von Anhängern zu werben und einen ungeheuren Wust abstruser Literatur zu erzeugen, ist nicht anders erklärlich als durch die Annahme einer epidemischen Nervendegeneration.

Vergeblich sind die Ungereimtheiten in Hunderten von Schriften von sachkundigen Männern der Wissenschaft aufgedeckt: die Krankheit fordert immer neue Opfer, die Hunderte von bisher Unberührten anstecken. So hat denn auch das neue Buch von Bormann eine z. Th. geradezu begeisterte Aufnahme gefunden, über die der Fachmann in helles Lachen ausbrechen könnte, wenn nicht die Thatsache, daß so fade, unfähige Machwerke mit den Allüren wissenschaftlichen Tiefsinns so viele Geister irrezuführen vermögen, zu beschämend, zu empörend wäre.

Unter den zahlreichen günstigen Beurtheilungen aus unberufenen Federn, die ich leider habe lesen müssen, hat mich eine besonders trübe gestimmt: es ist ein Zeitungsbericht über einen Vortrag, den ein Doktor so und so, also ein Mann, der die berühmte deutsche Bildung bis zur allerhöchsten Stufe genossen, in einem gelehrten Vereine gehalten hat, und in dem Sätze wie die folgenden vorkommen:

> Eine methodische Untersuchung der Schriften der beiden großen Engländer auf ihren verwandten Ideengehalt, auf gemeinsamen Bau und Anlage ihrer Werke fehlte.

Also der gleiche Bau eines Dramas und einer philosophischen Schrift soll nachzuweisen sein! — Wir müssen uns daran gewöhnen, die Baconsüchtigen sich in Vorstellungen bewegen zu sehen, die ein gesunder Geist zu fassen unfähig ist.

> Dieser Mühe hat sich erst Edwin Bormann unterzogen und ist bei diesem Vergleiche zu ganz erstaunlichen Resultaten gelangt.

Kennt der Vortragende die Thatsache nicht, daß Bormann die beiden großen Geister mit ihren zahlreichen, voluminösen und schwierigen Werken in einem anderthalbjährigen Studium bewältigt hat? Daß ein solcher Dilettantismus erstaunliche Resultate hervorbringen muß, ist sicher, aber erstaunlich in einem von dem Vortragenden nicht gewollten Sinne.

> Er weist in einer kaum anfechtbaren Weise die vollständige Uebereinstimmung der naturwissenschaftlichen Anschauungen Bacon's und der in den Shakespeare-Dramen niedergelegten bis auf die geringsten Einzelheiten, bis auf die Fehler nach.

Wir werden die «kaum anfechtbare Weise» kennen lernen.

> Er vergleicht ganze Werke Bacon's mit ganzen Werken Shakespeare's und findet den inneren gedanklichen Zusammenhang. So ist Shakespeare's Sturm eine dichterische Ausführung von Bacon's wissenschaftlichem (?) Werk «Geschichte der Winde», «Hamlet» von Bacon's «Wissenschaft vom menschlichem Körper», u. s. w.

Wer der geistigen Ausschweifung sich noch nicht ergeben hat, steht rathlos vor diesen beiden bloßen Behauptungen, nach deren Begründung wir in dem Bormann'schen Buche suchen werden.

> Das einzige Geschichtswerk Bacon's, die «Geschichte Heinrich's VII.», füllt die einzige Lücke in den Königsdramen Shakespeare's und dazu [! — als ob die vorausgehende Anführung irgend etwas einem Beweisgrunde Aehnliches hätte!] wimmelt dieses Geschichtwerk von vielen Hunderten unwillkürlicher reiner Verse und enthält zahlreiche Theatervermerke.

Wenn man nicht anzunehmen gezwungen wäre, daß bei den Baconianern eine überreiche Phantasiethätigkeit an die Stelle der Verstandesarbeit tritt, so müßte man jeden Satz des obigen Citates als eine Unwahrheit bezeichnen. Heinrich VII. zeigt in seinem Stile die poesielose Kälte aller anderen Schriften Bacon's und enthält denn auch thatsächlich keinen einzigen Vers, sofern ein Vers eine mit poetischem Inhalt ausgefüllte Form ist. Wohl aber zeigt diese nüchterne Prosa an gewissen Stellen eine zufällige Rhythmik, aus der sich mit dem hervorragend guten Willen, den Bormann bei dieser Gelegenheit zeigt, etwas äußerlich Versähnliches herausquälen läßt. Professor R. Wülker in Leipzig hat diese Seite des Bormann'schen Beweisverfahrens in köstlicher Weise ad absurdum geführt. Er zitiert nämlich aus einem prosaischen Scherz-Beitrage Bormann's zu den «Fliegenden-Blättern», betitelt »Geedhe und Herr Engemann. Eine Leibziger Geschichte», eine Anzahl von Stellen, die ebenso «gute» Jamben enthalten wie Bacon's Heinrich VII.:

> «Brief ábzegêwen», sprícht er sé von ówen rúnder,
> «An ä'' gewíssen Éngemánn,
> Ufwä'rder án der Dhómasschúl in Leíbzig:
> Is ér der Éngemánn?»

Jene Lobeserhebungen werden von einem wissenschaftlich gebildeten Manne an ein Buch verschwendet, dessen geistiger Charakter sich gleich auf der ersten Seite verhängnißvoll decouvriert. Am Ende derselben sagt Bormann von sich, er wolle «ganze Gattungen der Dichtkunst mit ganzen Gattungen der Wissenschaft vergleichen und den unauflöslichen Zusammenhang zwischen Dichtung und Wissenschaft» darthun. — Giebt es zwei geistige Gebiete, die ihrer innersten Natur nach sich so vollständig ausschließen, so ängstlich jede Berührung mit einander zu vermeiden haben, wie Kunst und Wissenschaft? — Nun, ich behaupte: wer einen solchen Satz lesen kann, ohne zu erkennen, wes Geistes Kind er vor sich hat, der mag wohl befähigt sein, das Land oder das Meer zu durchpflügen, den Handel oder das Handwerk zu heben; für die Wissenschaft wurde er nicht geboren.

Zu den tiefsinnigen Beweisgründen seiner Vorgänger gegen Shakespeare's Autorschaft erklärt Bormann zunächst seine Zustimmung. Es wurde von jenen festgestellt, daß Shakespeare seinen Namen höchst undeutlich und wie ein Mann, der nur mühsam die Feder führt, geschrieben habe. Aber nur 5 von den 6

Namenszügen sind undeutlich, und sie stammen alle aus den letzten Jahren des Dichters, wo ihm die Hand, vielleicht von dem vielen vorausgegangenen Schreiben, gezittert haben mag. Der sechste in Florio's Montaigne aus dem Beginne des 17. Jahrhundert, dessen Authentizität allerdings nicht allseitig anerkannt wird, ist ganz deutlich. Und wo würden die Herren hingerathen, wenn sie jeden, der seinen Namen undeutlich schreibt — was sie selbst aus Interesse für ihre Hypothese hoffentlich nicht thun werden — als ungebildet verrufen wollten.

Als weiteres Argument für Shakespeare's Unbildung wurde die verschiedenartige Schreibung des eigenen Namens angeführt. Nach Donnelly, Vitzthum und Bormann soll der Schauspieler nun immer 'Shakspere' zum Unterschiede von dem 'Shakespeare'-Bacon, dem Dramendichter, geschrieben haben. Nun haben die Forschungen über die Orthographie der 5 späteren Shakespeare'schen Autographen zu keinem bestimmten Resultate geführt, obgleich gewiegte Paläographen sich daran betheiligt haben. Der letzte Theil des Namens ist eben so undeutlich geschrieben, daß die einen ein a darin sehen wollen, die andern nicht. Die luftige Gelehrsamkeit der Baconianer nimmt natürlich jedesmal als sicher an, was ihnen in den Kram paßt. Es wäre keineswegs undenkbar, daß Shakespeare seinen Namen, zumal in der letzten Zeit seines Lebens mit einem a geschrieben hätte. Er hätte damit nur das gethan, was so viele gebildete Männer — wie z. B. Sidney, Raleigh — ebenfalls gethan haben, und ganz sicher, ohne das geringste Aufsehen zu erregen. Denn in jener Zeit, wo das moderne Literatur-Englisch erst in der Bildung begriffen war, war die Orthographie äußerst ungesetzt. Denken die Herren doch nur an die deutschen Drucke aus dem 16. oder 17. Jahrhundert; dort finden sie dieselbe Erscheinung; und den widerspruchsvollen Gebrauch des h hat unsere herrliche neue Orthographie aus jener Zeit in unser hochkultiviertes Jahrhundert hinübergerettet. Hätte Bormann sich die Mühe genommen — da er doch einmal über orthographische Erscheinungen ein Urtheil haben will — die Orthographie jener Zeit zu studieren, so hätte er gefunden, daß keiner der Gebildeten das, was wir Rechtschreibung nennen, anerkannt, daß alle eine große Zahl von Wörtern, ihre Namen gewöhnlich eingeschlossen, bald so, bald anders schreiben; ja, es kommt sogar vor, daß Dichter das nämliche Wort in zwei aufeinander folgenden Versen verschieden schreiben.

Das scheint dem Dilettanten unglaublich; er meint a priori annehmen zu dürfen, daß es nicht so gewesen sein könne. Und doch war es so; und wenn er über die philologischen Fragen, in denen er als Kenner auftreten möchte, sich tiefer unterrichten wollte, so würde er auch einen natürlichen Grund für diese merkwürdige Erscheinung finden. In der Zeit von 1550—1650 haben fast alle englischen Vokal-Laute jenen bedeutenden Wechsel durchgemacht, der die Ursache davon ist, daß die trotz dieses Wechsels beibehaltenen Lautzeichen heute eine Geltung haben, wie sie in keiner anderen der modernen Kultursprachen vorkommt: a = eei, e = ii, i = äii u. s. w. Um 1550 wurde ă noch wie unser kurzes a gesprochen, um 1600 war der heutige ä-Laut (*hat*) so ziemlich durchgedrungen. Wenn also ein Mensch aus der Mitte des Jahrhunderts ein kurzes a in seinem Namen hatte und gegen das Ende die Aussprache des letzteren nicht ändern wollte, so gab es keine Möglichkeit mehr, den alten kurzen Vokal adäquat in der Schrift darzustellen; denn ă war eben zu ä geworden. So half sich Raleigh der ein solches a in seinem Namen hatte und sich nicht in *Räleigh* umtaufen lassen wollte, damit, daß er seinen Namen auch *Rawley* schrieb; denn der alte

Diphthong au war schon vor dem Schluß des Jahrhunderts in den heutigen dunklen a-Laut (wie in *all*) übergegangen, und der Laut in *all* kam dem verschwundenen alten ă (wie in 'lassen') ziemlich nahe.

Ferner: ē lautete um 1550 auch im englischen wie unser e (in 'Leben' und 'Ehre'). In der letzten Hälfte des Jahrhunderts ging der Laut in einem Theile der Wörter in das heutige ii (wie in *feel*) über. Um nun den Unterschied der Aussprache zu kennzeichnen, stellte man den unveränderten alten ee-Laut durch ea (*bear*, *wear* etc.), den neuen ii-Laut durch ee dar. Nun wurde Shakespeare's Namen in seiner Jugend von seinem Vater und seinen Stratforder Bekannten ziemlich sicher (nach den 14 verschiedenen Schreibungen in den Stratforder städtischen Urkunden) 'Schäckspehr' gesprochen. Wollte er am Schlusse des Jahrhunderts durch die Schrift den Leuten kundthun, daß sie seinen Namen nicht 'Schackspihr' oder 'Schackspĕr' sprechen sollten, so mußte er nach der damals gültigen Orthographie ein a hinter das e einschieben: Shakspeare. Es wäre also keineswegs auffallend, wenn er — was eine Reihe von Forschern behaupten — neben dem alten Shakspere auch das moderne Shakspeare gebraucht hätte. — Aus dem Gesagten ergiebt sich, wie kindlich die Annahme ist, einerseits daß ein Mann, der seinen Namen auf verschiedene Art geschrieben habe, ungebildet gewesen sein müsse — stritten sich doch selbst die damaligen Grammatiker nicht bloß um die Schreibung, sondern um die Aussprache der Laute! — andererseits daß verschiedene Schreibungen eines Namens auf zwei verschiedene Persönlichkeiten schließen ließen. Damit fällt denn das dicke Buch des Grafen Vitzthum, das den ominiösen Titel 'Shakespeare und (!) Shakspere' führt, in sein Nichts zusammen.

Auch daß Shakespeare's Bildung eine derartige, die ihn zu der Schöpfung seiner Dramen befähigte, nicht gewesen sein könne, davon ist Bormann mit seinen Vorgängern inniglichst überzeugt. Darin unterscheidet er sich jedoch vortheilhaft von Appleton Morgan, daß er, um die Unbildung Shakespeares nachzuweisen, ihn nicht mit ungebildeten Schmähungen überhäuft. Er sagt nur:

> Beim Lesen der unsterblichen Dramen Shakespeare's hat die Mehrzahl der Gebildeten allezeit einen Widerspruch empfunden. Ich meine den zwischen der Gedankentiefe, Gedankenfülle und Gedankenmannigfaltigkeit dieser Dichtungen und der Person dessen, der sie geschaffen haben soll.

(Er meint nicht die Person, sondern den geringen Bildungsgrad, den er der Person Shakespeare's zuschreibt.)

Das ist eine außerordentlich kühne Behauptung, hingestellt ohne auch nur einen Strohhalm als Stütze. Das Gegentheil ist selbstverständlich. Die Gebildeten (in dem gewöhnlichen Wortsinne) wissen alle so viel von Shakespeare's Leben, daß er als Sohn des Rathsherrn und Bürgermeisters von Stratford die Lateinschule seiner Vaterstadt besucht und den Grund zu jener klassischen Bildung gelegt haben muß, die sein dichterischer Genosse und zugleich ein eifersüchtiger Gelehrter, Ben Jonson, ihm in beschränktem Maße zuspricht; daß er dann aber, in jungen Jahren in der geistig angeregtesten Zeit in die geistig anregendste Gesellschaft von der Welt geworfen, mit der unendlichen Fassungskraft seines unerreichten Genies in wenigen Jahren zwar keine klassische Gelehrsamkeit, aber eine so umfangreiche und tiefe Kenntniß der Geschichte, der Natur und des Lebens in sich gesogen hat, wie wir Kleinen in dem längsten Dasein nicht erwerben können.

Das ist, wie gesagt, selbstverständlich, und die Annahme allein unhaltbar, daß ein Genie, wie es der Verfasser der Shakespeare'schen Dramen gewesen sein muß, den von allen Seiten einstürmenden Impulsen sich entgegengestemmt und alle geistigen Besitzthümer, deren er zum Leben unter einer so gearteten Gesellschaft und zur Pflege der göttlichen Kraft in ihm bedurfte, stupide von sich abgewehrt haben sollte.

Was Bormann selbst an Verdachtsgründen gegen Shakespeare's Autorschaft vorbringt, steht auf einem gleich tiefgründigen Niveau. Daß Shakespeare, falls er die Dramen geschrieben, nicht selbst bei seinen Lebzeiten eine Gesammtausgabe derselben veranstaltet habe, sei schon sehr verdächtig — (ich füge hinzu: für einen literarhistorisch wenig beschlagenen Mann, der nicht weiß, welche Schätzung oder Geringschätzung der dramatischen Literatur von Seiten des Publikums zu Theil wurde); noch verdächtiger aber, daß diese Gesammtausgabe erschien gerade zu der Zeit, als Bacon seine Hauptwerke herausgab — *Novum Organon 1620*, *De Augmentis Scientiarum 1623*, 1. Folio 1623 (!) — und zwar — — **in demselben Folio-Format und in demselben Druck.** — Es ist allerdings eine ganz überwältigende Thatsache, daß die Buchdrucker nicht darauf gesehen haben, daß zwei zu der gleichen Zeit erscheinenden Werke nicht wenigstens in verschiedenem Format und mit verschiedenen Lettern hergestellt wurden! Wenn aus diesem Faktum überhaupt etwas gefolgert werden kann, so ist es das Gegentheil von dem, was Bormann folgert: daß ein Mann zwei so große Werke in einem Jahre herausgegeben haben sollte, grenzt an's Unmögliche. — Da nun Bacon, der größte Geistesheld seiner Zeit, den gleichaltrigen größten Dichter nirgendwo mit Namen nenne, sondern eine Unbekanntschaft mit ihm offenbar nur heuchele, so gebe es nur eine Erklärung für diese unbegreifliche Thatsache: er selbst sei der große Dichter gewesen.

Wer solche widersinnige Behauptungen ohne jede Stütze keck in die Welt hinausstellen kann, beweist damit, daß ihm der Ernst der Wissenschaft noch nicht aufgegangen ist. Wie könnte es einem ernsten Gelehrten auch nur einfallen, auf eine so oberflächliche Kenntniß der Verhältnisse, auf so seichte Muthmaßungen hin eine gewaltige historische Persönlichkeit aus der Geschichte hinauseskamotieren zu wollen?

Die gleiche pygmäenhafte Kraft, die den Riesen von seinem Throne zerren möchte, zeigt sich in dem Bestreben, Bacon auf seinen Sitz zu erheben. Von dem «poetischen» Prosawerke Bacon's, Heinrich VII., haben wir bereits gesprochen. Amüsant ist folgende Entwickelung:

Im Jahre 1599 widmet ein gewisser Hayward dem jungen Essex ein historisches Werk, wie Bacon es nennt, «eine Geschichte des ersten Jahres des Königs Heinrich IV.,» an welcher die Königin Elisabeth in politischem Sinne Anstoß nimmt. Bormann «weiß über das Buch zwar nichts zu sagen», ist aber dennoch «klar» darüber, daß es die Entthronung Richard's II. behandelte. Nun, meinetwegen. — In der Vertheidigungsschrift, welche Bacon hinsichtlich seines verrätherischen Verhaltens in dem Kapitalprozeß gegen seinen Wohlthäter Essex zu veröffentlichen nöthig fand, sagt er über diesen Fall:

> *About the same time I remember an answer of mine in a matter which had some affinity with my Lord's* [Essex] *cause, which though it grew from me,*[1]) *went after about in another's name.*

---

[1]) Vergl.: *Some words there grew 'twixt Somerset and me* (1. H. VI, II, 5, 46)

(Die Königin hat Bacon kommen lassen, der sie über die politische Gefährlichkeit des Buches beruhigt.) Bormann begeht nun den groben Uebersetzungsfehler, daß er das zweite *which* nicht auf *answer*, sondern auf *matter* (wie das erste *which*) bezieht, was nur möglich wäre, wenn statt des Kommas ein *and* dastände; ferner den zweiten Fehler, daß er *matter* nicht als «Angelegenheit» (die ganze Geschichte mit dem Buche) faßt, sondern als «Ding, Buch, Schrift». Und folgert daraus, daß Bacon sich selbst als den Verfasser der Schrift bezeichnet habe: *the matter which grew from me*, «das Buch, welches von mir ausging». Natürlich heißt die Stelle:

> «Um dieselbe Zeit erinnere ich mich, in einer mit Mylords Prozeßsache in einer gewissen Beziehung stehenden Angelegenheit eine Antwort [gegeben zu haben], welche, obgleich sie von mir ausging, später in eines anderen Namen herumgetragen wurde.»

Aber warum das Alles, wenn es sich bloß um eine Prosaschrift handelt? — In dieser Schrift habe der Verfasser, wie Bacon (also von sich selbst!) aussagt, den Tacitus geplündert. Nun stehe es fest, «daß die denselben Gegenstand behandelnde Tragödie Richard II. voll von Tacitus-Gedanken sei» — der amerikanische Bacon-Confrater Holmes hat das nachgewiesen! — also habe Bacon auch Richard II. geschrieben; denn — dies ist der sehr scherzhafte, aber von Bormann bitter ernst genommene Mittelsatz des Schlusses — wenn in zwei Schriften derselbe Autor geplündert wird, müssen sie von einem Verfasser herrühren. — Was ist nun größer bei Bormann: die Unwissenheit, die Denkschwäche oder die Unverfrorenheit, die es ihm möglich macht, mit solchem Zeug als Mann der Wissenschaft zu posieren?

Essex läßt mehrere Masken bei Besuchen, die er von der Königin erhält, aufführen. Wer sie verfaßt hat, weiß man nicht; vielleicht er selbst — Bormann weiß nicht, daß Essex für den besten Sonett-Dichter am Hofe der Elisabeth galt — oder ein poetischer Freund — warum nicht Shakespeare? — Bormann versichert uns, daß Bacon sie für Essex geschrieben habe. Und solch eine Behauptung aus Bormann's Munde — so scheint der bescheidene Dichter anzunehmen — trägt immer schon ihren Beweis in sich.

Einmal erzählt Bacon:

> Ihre Majestät hatte die Absicht, in meinem Häuschen in Twicknam Park zu speisen, für welche Gelegenheit ich ein Sonett vorbereitet *(prepared)* hatte — obgleich ich bekenne, kein Dichter zu sein (*though I profess not to be a poet*).

Nun, wenn Bacon selbst erklärt, daß er kein Dichter sei, dann muß man's ihm doch glauben. — Ja, aber die schöne Hypothese — die 1½jährige Arbeit — das fast druckfertige Manuskript! — — Nein: Bormann empfiehlt uns, hinter *not* ein Komma zu setzen; dann heißt der Satz: obgleich ich nicht bekenne, ein Dichter zu sein d. h. ich bin zwar ein Dichter, aber bekennen thu ich's nicht. Also er bekennt nicht, was er bekennt. — Recht sinnvoll! — Das ist Thurmseil-Logik.

Die Hauptfrage ist: Was hat Bormann gethan, um die Zeugnisse von Shakespeare's Freunden und Bekannten zu entkräften? — Das ist die Hauptsache, welche die Herren Baconianer zu verrichten haben, und an welche sie begreiflicherweise gar nicht recht heranwollen; und doch müßte wissenschaftlicher Sinn, wenn er neben ihrer kindlichen Märchenfreude bestehen könnte, sich sagen, daß ohne diese Arbeit alles Spintisieren vergeblich ist. — Gewöhnlich treten sie diesen Zeugnissen mit der Miene mitleidsvoller Ungläubigkeit gegenüber, die

auf Sachkenner — davon mögen sie sich überzeugt halten — einen äußerst imposanten Eindruck macht. Vortrefflich zieht sich Vitzthum aus der Affaire: er bestreitet Alles und erwartet den Gegenbeweis. «Wer ist Francis Meres?» ruft er; dieser «unbekannte Schriftsteller» ist ihm nicht vorgestellt. Wenn ihm nicht nachgewiesen wird, daß ein Mann dieses Namens wirklich existiert hat, so nimmt er an, «Francis Meres sei ein *nom de plume*, oder, wenn er existierte, das Werkzeug eines Anderen gewesen.» Bormann ist etwas schüchterner, er spricht sich etwas zweideutiger aus; ich entnehme aber aus seinen Worten (S. 283), daß er meint, Francis Meres habe nicht existiert, und Bacon habe auch sein literarhistorisches Buch geschrieben:

> Als Verfasser steht auf diesem literargeschichtlichen Buche «Francis Meres»; der Name des Buches ist «Die Handmagd der Wissenschaft» (*Palladis Tamia*), ein Titel durchaus in Bacon'scher Denkweise erfunden, die einen guten Namen das «Handmädchen der Tugend» nennt und Notizbücher als «Handmädchen» (*Handmaid*) bezeichnet.

Die vollkommene Naivetät, die ich dem Schöpfer des «Shakespeare-Geheimnisses» im übrigen gern zutraue, finde ich hier vorwiegend im Stil; im Inhalte weniger. Ich glaube nicht, daß der Verfasser auch bei oberflächlichster Information als Titel des Buches nur *Palladis Tamia* gefunden haben kann; er muß die englische Uebersetzung, die Meres selbst danebenstellt: *Wit's Treasury* (Schatzkammer des Geistes), gelesen haben und ignoriert sie absichtlich. Ich glaube auch nicht, daß Bormann in irgend einem griechischen Lexikon die Bedeutung «Handmädchen» für *ταμία* gefunden haben kann: es heißt «Austheilerin der Lebensmittel, Schaffnerin.» Aus der Uebersetzung *treasury* mußte Bormann aber ersehen, daß Meres eine Person nicht meinte; daß er vielmehr das griechische *ταμεία* (Schatzkammer), dem *Palladis* entsprechend, in *tamia* latinisierte. — Also . . . . ??

Die beiden letzten Fälle mögen zugleich als Beispiele dienen für das krause, irrlichterierende Verfahren, vermittelst dessen das Baconianische Denken zu seinen Resultaten kommt. Die Herren reden sich in ihrer Schwäche ein, daß sie mit ihrer Scheinlogik etwas bewiesen hätten; sie wenden sich an das zahlreiche Publikum, das gleichfalls an strenges Denken ungewöhnt ist, und bei ihm erreichen sie ihre Erfolge. Wer den Werth des einzigen Instrumentes, mit dem die Wissenschaft arbeitet, kennt, wer es gewohnheitsmäßig verwendet, dem können sie nichts anhaben: er durchschaut auf den ersten Blick ihre logischen Luftbauten.

Der folgende Fall kann sich auch nicht auf eine Scheinlogik stützen; er enthält eine Verheimlichung der Wahrheit zu Gunsten der Bacon-Hypothese. Der Verfasser beginnt: «Betrachten wir die ersten Blätter der Folio-Ausgabe.» Also er hat die Blätter betrachtet, d. h. nicht bloß die wenigen Zeilen, die er dem Leser vorführt, sondern auch die vielen, die seine Hypothese rettungslos zu Boden schmettern. Es steht da eine Widmungsschrift der Herausgeber der 1. Folio, Heminge und Condell, bekanntlich Mitglieder der Schauspieler-Gesellschaft, der Shakespeare angehört hat, und seine Freunde, an die Grafen Pembroke und Montgomery. Nachdem Bormann auf jene mit Hilfe seiner mangelnden Sprachkenntniß zu Stande gekommene Thatsache (!) hingewiesen, daß die mit Hayward unterschriebene Schrift über Heinrich IV. dennoch von Bacon war, folgert er daraus mit bekannter Bescheidenheit, daß Heminge und Condell darum, weil ihre Namen unter der Widmung stehn, keineswegs deren Verfasser zu sein brauchen. In dem ersten Theile, den Bormann bespricht, beziehen sich die beiden Freunde

Shakespeare's als Motiv für ihre Widmung auf die Gunst, welche die beiden Grafen «sowohl den Dramen, wie ihrem Verfasser, bei seinen Lebzeiten (*their Author living*)» zugewandt haben. — Wer nicht mißverstehn will, für den muß Alles klar sein: die Worte beziehen sich eben auf den Dichter Shakespeare, der bei Veranstaltung der Ausgabe bereits 7 Jahre todt war. Bormann findet die Worte *their Author living* «zweideutig» — «als ihr Autor noch lebte? oder ihr noch lebender Autor? lebte er noch oder ist er todt?» fragt Bormann und giebt durch diese Frage wieder einen Beweis seines ungenügenden Sprachwissens: *their Author living* heißt nur «als er noch lebte»; «ihr noch lebender Autor» müßte heißen: *their living author* oder *their still living author* oder *their author still alive.* —

Im Verlaufe ihrer Widmung sagen nun die Schauspieler wir «haben [die Dramen] gesammelt und dem Todten (*author)* einen Dienst erwiesen, indem wir seinen Waisen [den Dramen] Vormünder [die Grafen] verschafften . . . . nur um das Gedenken an einen so würdigen Freund und Kollegen im Leben, wie unser Shakespeare war, frisch zu erhalten, indem wir seine Dramen demuthsvoll Eurem edlen Schutze empfehlen.» — Schließlich «widmen» sie nochmals demüthigst [ihren] Hoheiten diese nachgelassenen Schriften (*these remains;* heißt gewöhnlich «irdische Ueberreste») [ihres] Dieners Shakespeare.

Diese Worte, die Bormann, wie wir auch ohne seine Versicherung annehmen müßten, gelesen hat, verschweigt er vor unkundigen Lesern. Der Grund ist klar: sie beweisen unwiderleglich, daß der todte Schauspieler Shakespeare der Dichter seiner Dramen ist; Bormann kann gegen diese Worte nichts machen. Ich bekenne keine Möglichkeit zu sehen, wie man bei einem solchen Verfahren *bona fides* voraussetzen könne.

In derselben Weise verfährt Bormann mit der darauf folgenden Vorrede an die Leser, in welcher Heminge und Condell wünschen, daß «der Autor selbst gelebt hätte, um seine eigenen Schriften herauszugeben und durchzusehen»; das vernichtende «selbst gelebt» läßt er in seinem Citate aus und nennt die Worte wieder «zweideutig». — Wie Bormann die beiden wuchtigsten Zeugnisse über Shakespeare von seinem Freunde Ben Jonson, in den *Discoveries* und in dem herrlichen poetischen Nachruf der 1. Folio an den «süßen Schwan vom Avon» — natürlich Bacon! — zu überspringen sucht mit der windigen Muthmaßung, daß Ben Jonson als Freund Bacon's geschwindelt habe, möge man bei Wülker nachlesen, wo diese ganze schwächste Seite des Baconianismus mit einer alle Verständigen überzeugenden Kraft und Klarheit auseinandergesetzt ist.

Ich konstatiere: die erste wissenschaftliche Vorarbeit, die geleistet werden muß, ehe von der Begründung einer Bacon-Hypothese überhaupt die Rede sein kann — der Sturz der zeitgenössischen Autoritäten — ist von Bormann nicht geleistet. Er macht es, wie seine Vorgänger: er stößt sich an ihnen, er reibt sich an ihnen, und will den Leser glauben machen, daß er sie umgestoßen hätte. Und ich wiederhole: für einen wissenschaftlichen Kopf ist eine solche Aufgabe überhaupt nur denkbar, wenn heute noch erstaunlicherweise Zeugnisse zu Tage träten, welche geeignet wären, den Werth der alten vorhandenen in ein zweifelhaftes Licht zu stellen. Mir persönlich ist die Möglichkeit, daß dann eine größere Glaubwürdigkeit dieser neugefundenen Zeugnisse jenen wohlverbürgten älteren gegenüber nachgewiesen werden könnte, gar nicht vorstellbar.

Die Arbeit des Leeres-Stroh-Dreschens ist jetzt vorüber — Gott sei Dank! — nun kommt das Vergnügen. Ich werde jetzt ein paar Beispiele geben für die Art, wie Bormann den gleichen Gehalt ganzer Dramen «Shakespeare's» und ganzer philosophischer Lehrgebäude Bacon's nachweist. Diese Art spricht so laut für sich selbst, daß jede kritische Bemerkung meinerseits die Leser des Shakespeare-Jahrbuchs verletzen müßte. Im Gegentheil: ich freue mich jetzt, meine Waffen niederlegen zu können; ich werde jetzt auf Bormann's Seite treten und ihm, soweit die Kraft meiner armen, nicht dichterischen Phantasie reicht, einige Winke geben für eine zweite Auflage.

Zunächst die Vorbemerkung, daß Bacon — und der Dichter Bormann mit ihm — die parabolische (= allegorische) Poesie für die höchste hält und in seiner Encyklopädie (1623) als Muster-Beispiele drei Parabeln — obgleich er selbst bekannt hat, kein Dichter zu sein — zusammenkonstruiert. Die eine handelt «Ueber das Universum, nach der Fabel des Pan.» Diesen Pan hat Bacon dann gleichzeitig als Prospero in seinem Drama Der Sturm neu verarbeitet. Zwischen dem Pan der Parabel und dem Prospero im Sturm finden sich für ein tiefer blickendes Auge die schreiendsten — Aehnlichkeiten. Man höre:

> Pan personifiziert das Universum der Natur, das All der Dinge. — Prospero ist ein mächtiger Naturzauberer, wohlerfahren in allen Dingen, die die Natur betreffen.

Das stimmt ausgezeichnet: wer in allen Dingen wohlerfahren ist, von dem kann man wohl sagen, daß er das Universum personifiziert; er ist nämlich eine wandelnde Real-Encyklopädie.

> Pan ist behaart und mit langem Bart geschmückt. — Auch Prospero erscheint noch heute auf der Bühne mit langwallendem Haupt- und Barthaare.

(Das mögen sich die Bühnenleiter merken, damit sie ja nicht einmal den Prospero mit kurzen Haaren und Henri-quatre erscheinen lassen und so die Bacon-Hypothese zu Falle bringen.)

> Pan hat als Zeichen seiner Herrscherwürde einen Hirtenstab, Prospero einen Zauberstab. Pan hat einen Königsmantel, Prospero einen Zaubermantel. Pan ist Gott der Jagd, Prospero jagt auf der Bühne.

D. h. er jagt Caliban, Stephano und Trinculo am Ende des 4. Aktes von der Bühne.)

> Pan ist der Meister der (?) Musik; Prospero und Ariel, sein schmucker dienender Luftgeist, erfüllen die Prospero-Insel mit Geräuschen und Musik aller Art.

(d. h. Ariel macht die Musik, Prospero die «Geräusche aller Art». Das *tertium comparationis* zwischen Pan und Prospero sind hier also die «Geräusche aller Art», die unter Umständen ja äußerst musikalisch sein können.)

> Pan führt die siebenrohrige Pfeife; Prospero's Diener Ariel lockt mit Trommel und Pfeife.
>
> In der Parabel führt die Musik zur Nüchternheit zurück; im Lustspiel lockt Musik die trunkenen Gesellen Stephano, Trinculo und Caliban, bis sie auf dem schwierigen Marsche durch Sumpf und Hecken wieder nüchtern werden.

Hier fallen Pan und Prospero ganz aus; das Versehen muß in der zweiten Auflage berichtigt werden.)

> Pan ist Gott der Landleute. Prospero läßt von Schnittern einen Tanz aufführen. Pan ist der Befehlshaber und Herzog (!) (*dux*) der tanzenden Nymphen; Prospero ist ein vertriebener Herzog (*dux*), auf dessen Befehl die Nymphen Tänze aufführen u. s. w.

Die Aehnlichkeiten zwischen Pan und Prospero sind ja gewiß groß, wie jeder anerkennen wird; aber sie hätten noch greller gemacht werden können vermittelst der Durchführung des Vergleiches durch sämmtliche Körpertheile (man denke an Pan's Bocksbeine), und die gesammte Kleiderfülle, unter der verborgen wir uns Pan vorzustellen pflegen. Auch dürfte der Gesichtspunkt, daß wir uns Prospero und Pan doch in einer mehr oder weniger menschenähnlichen Gestalt vorzustellen pflegen, für die 2. Auflage nicht zu verschmähen sein.

Im Jahre 1622 ließ Bacon als ersten Theil seiner Naturgeschichte die «Geschichte der Winde» erscheinen. Dieses Werk hat er parabolisch-poetisch nach- oder vorgeschaffen (?) im Sturm:

> Das Personenverzeichniß des Lustspiels nennt Ariel *an ayrie spirit*, einen Luftgeist. In seiner Munterkeit und Frische, seinem gesunden und heitern Wesen, entspricht er dem, was Bacon vom Nordwind sagt. Caliban hingegen, der mißgestaltete, faule und mürrische Geselle, hat eine entschiedene Südwindnatur. War doch seine Mutter Sycorax eine Südwindhexe bösester Art. Sie stammte aus Algier und war
>
> so stark,
> Daß sie dem Mond sich widersetzen konnte,
> Fluth und Ebbe erzeugen,
>
> kurz . . . eine mächtige Natur(!)hexe (vergl. Naturzauberer), die Sturmfluthen erzeugen konnte.

Welche gewandten Sprünge: von der Fluth auf die Sturmfluth, vom Sturm auf den Wind!

> Das Wort «Sycorax» erinnert lebhaft an das Wort «Sirocco». Der Südwind, laut Bacon, wenn er über Sümpfe streicht, bringt Pest. Die Hexe Sycorax, laut Shakespeare, streicht mit Rabenfedern bösen Tau von ungesunden Sümpfen.

Hier eine kleine Beihilfe für die 2. Auflage: Bormann hat die Onomatopöie des Namens Sycorax nicht voll erfaßt. Das Wort fängt mit einem s und einem i an: man zische das s recht kräftig und lasse dann das i lang gedehnt folgen, so erhält man ein unverkennbares Südwind-Geräusch. Nun spreche man das übrig bleibende corax öfters schnell hintereinander, so ergiebt sich ein Geräusch ähnlich dem Rufe gewisser im Sumpf lebender Thiere. Nun, da haben wir sie ja ganz deutlich vor uns, die über einen Sumpf wehende Südwind-Hexe Sycorax!

Was nun Caliban betrifft, der als Sohn der «Südwindhexe» auch einen sprechenderen Namen haben könnte, so

> zeigt gerade [seine] regelmäßig wiederkehrende Pest- und Sumpf-Verwünschung auf's Eindringlichste [seine] Südwindnatur.

Sollte nun noch jemand in Zweifel sein, daß der Sturm die versifizierte Darstellung von Bacon's «Geschichte der Winde» ist, so wird er durch die folgenden Uebereinstimmungen sicher überzeugt werden:

> Bacon nennt Kröten mit Schwänzen Anzeichen der Pest; die Gestalt Caliban's läuft in einen plumpen Schwanz aus.
>
> Bacon nennt den Sirocco eine «brennende Luft ohne Feuer»; Prospero sagt von Caliban: «Er macht uns Feuer.»
>
> Bacon nennt Lorbeeren und Wachholderbeeren Heilmittel gegen Pest; Caliban sagt zu Prospero: «Du gabst mir Wasser mit Beeren drin.»
>
> Bacon sagt: «Bei Südwind ist der Athem des Menschen übelriechend»; Trinculo sagt von Caliban: «Er riecht wie ein Fisch, eine Art von Stockfisch, und zwar nicht vom frischesten.»

Wir gehn zum Hamlet über. Wir haben den Hamlet bisher für weiter nichts als eine Tragödie, und zwar der größten eine, gehalten. Diese beschränkte Auffassung uns zu nehmen, dazu ist das nun folgende Kapitel des Bormann'schen Buches bestimmt.

> Hamlet spiegelt nicht nur die Gedanken [von Bacon's] «Geschichte des Lebens und Todes» wieder, sondern er ist auch eine bis ins Einzelnste gehende poetische Verklärung des vierten Buches von Bacon's Encyklopädie «Die Vermehrungen der Wissenschaften» [— betitelt «Die Wissenschaft vom Körper und der Seele des Menschen» —], er bietet auch innige Vergleiche mit der «Geschichte des Dichten und Dünnen», die lange Jahre erst nach Bacon's Tode im Druck erschienen, mit verschiedenen Theilen des «Waldes der Wälder»

und mit einigem mehr.

Die sämmtlichen Figuren sind allegorische oder, wie Bormann zu sagen liebt, parabolische Verkörperungen gewisser Theile von Bacon's Wissenschaftslehre, resp. gewisser älterer Gelehrter als Vertreter derselben. Die Vergnügungslehre agieren etwa ein Dutzend Personen; darunter

> Claudius, genannt nach dem langlebigen, sinnlichen Tiberius Claudius Nero, der Vertreter der niederen Sinnesgelüste, der Wollust und Trunksucht, moralisch und körperlich häßlich und halbthierisch u. s. w.

Ferner Polonius, nach dem Neupythagoräer und Zeitgenossen Christi Apollonius von Tyana genannt, «der Vertreter einer kindlich-leichtgläubigen Wunder-Weltweisheit», die, wie ich wohl hinzusetzen darf, keine andere Aufgabe haben kann, als der Geistesbelustigung zu dienen, wie die vorliegende Dichtung Bormann's — und Cornelius, benannt nach Cornelius Tacitus (= Schweiger), weil er nichts spricht. — Das Wie und Warum dieser Deutung kann ich nur bei einzelnen Figuren auseinandersetzen.

Die Athletik ist vertreten durch Fortinbras («Stark-Arm»), Laertes («Buchstabenumstellung des Wortes «alert» (behende), mit der griechischen Endung «es»; auch in Buchstaben und dem Klange nach fast gleichwerthig dem griechischen ἀϑλητής») und — die Königin Gertrud. Hier muß ich nun doch wohl einige Worte zur Aufklärung hinzufügen: die letztere verdeutlicht die Athletik nicht etwa durch ihre turnerische Gewandtheit und Kraft, sondern durch ihren absoluten Gegensatz zu dem, was man Kraft nennt, durch ihre Schwäche (S. 57). Ich würde dieses Beweisverfahren den lucus a non lucendo-Schluß nennen, den Beweis der Gleich-

heit vermittelst des Gegensatzes. Hiermit sind wir wohl auf dem freigelegensten Punkt der ätherischen Logik Bormann's angelangt und können nun ohne weitere Beschwer seine Luftgymnastik mitmachen.

Die Wissenschaft vom Geiste wird dargestellt durch Marcellus («Umlaut des Wortes Paracelsus, Vertreter der Naturphilosophie des Schweizers Paracelsus»), Bernardo (nach dem italienischen Naturphilosophen Bernardino Telesio) und Francisco, welcher kein anderer als Bacon selbst ist. Das Letztere erscheint dem näheren Blick etwas seltsam; aus der Ferne gesehen macht sich die Sache ganz natürlich: «Francis ist ganz und gar gleichlautend mit dem Vornamen, die Endsilbe «co» gleichlautend mit zwei Fünfteln des Namens «Bacon».» — Daß all diese Behauptungen durch den Gehalt der einzelnen Reden, welche die Personen führen, nachgewiesen werden, brauche ich nicht zu erwähnen. Hier z. B. folgendermaßen: Bacon sagt in der «Geschichte des Lebens und Todes», daß große Kälte ungünstig auf den Magen wirke; er selbst hatte, wie aus einem Briefe seiner Mutter hervorgeht, wenigstens als Knabe, einen schwachen Magen und — Francisco sagt: «'s ist bitter kalt, und mir ist übel.» — Welche bewundernswerthe Bescheidenheit des großen Mannes, der sich selbst die unbedeutendste Rolle in dem ganzen Drama reservierte!

Eine ganz hervorragende Stelle in dieser geisteswissenschaftlichen Komödie muß Horatio einnehmen, schon wegen seines Namens. «Das Wort «Horatio» besteht zu fünf Siebenteln aus dem lateinischen Wort *ratio* (Vernunft)» — fünf Siebentel beweisen unvernünftig viel. Horatio's erste Aeußerung, seine Antwort auf die Frage Bernardo's [ob er da sei] lautet: «Ein Stück von ihm,» d. h. also: ein Stück von deinem vermeintlichen Ho-ratio, die *ratio*, die ich zu tragieren habe. Nach Bormann's Ansicht läßt sich denn auch an jeder Stelle des Stückes, wo das Wort «Horatio» ausgesprochen wird, *ratio* dafür einsetzen. (S. 28 f.) — Uebrigens ein höchst geisterfreuendes Spiel, das ich den Leser zu versuchen bitte.

Hamlet selbst als Held «greift in sämmtliche Einzeltheile der Wissenschaft vom Körper und der Seele des Menschen ein,» vertritt aber ganz speziell die Medizin, resp. den zeitgenössischen Mediziner Severinus Danus, den Bormann in deutscher Uebersetzung wieder mit einer kleinen Ungenauigkeit nicht als den «Dänen Ernst», sondern «den schwermüthigen Dänen» — Hamlet zu Liebe — wiedergiebt. Hamlet, der «die Zeit, welche aus dem Gelenk ist, wiedereinrichten» soll, «treibt gleich Severinus Danus vergleichende (?) Anatomie und schwärmt gleich Severinus Danus für die Heilkunde, die sich auf Naturforschung gründet» — Bei dieser Auffassung hat der Arme denn doch wenigstens eine Freude im Leben.

Von den zahlreichen und überwältigenden Beweisen für die Thatsache, daß Hamlet ein auf die Naturwissenschaft sich gründender Mediziner ist, kann ich nur einige mächtige anführen.

Auf der Königin Frage:

Warum scheint es so besonders dir?

antwortet Hamlet bekanntlich: «Ich kenn' kein Scheint!» Dieses Wort kann man nach Bormann «getrost als Motto der ganzen Naturwissenschaft hinstellen.»

Die Erklärung von

Oh, schmölze doch dies allzu feste Fleisch u. s. w.

wiederzugeben, verbietet ihre Länge. Es muß zur Instruktion des Lesers genügen, daß sie eine regelrechte Aufzählung der drei Aggregatzustände — fest, flüssig, gasförmig — geben und in Folge dessen Bacon's «Geschichte des Dichten und Dünnen» «poetisch verklären» soll.

Nun aber zu dem Beweise, daß Hamlet von allen Naturwissenschaften die Medizin besonders erkoren hat. Der verstorbene Dänenkönig wird mit Hyperion d. h. Apollo verglichen. Nun war Aeskulap der Sohn des griechischen, Hamlet ist aber der Sohn des «dänischen Sonnengottes». Folglich ist Hamlet Aeskulap, d. h. Arzt. — Der hier maßgebende Lehrsatz der transscendentalen Logik Bormann's, der nur unserer irdischen Befangenheit wunderbar vorkommt, lautet demnach: Wenn zwei Personen mit einander verglichen werden, so sind ihre Söhne identisch.

Unter all den naturwissenschaftlich-medizinischen Redensarten, mit denen Hamlet in der Geister-Scene um sich wirft, kommen auch die Worte vor: «Schreibtafel her, daß ich es niederschreibe, daß Einer lächeln kann» u. s. w. — «So, Onkel, da stehst du,» fügte er hinzu, — wie der Arzt, der sich einen Fall aufgezeichnet hat und nun den Namen des Patienten dazuschreibt.

In den Schluß-Worten des Aktes: «Die Zeit ist aus dem Gelenk» u. s. w. offenbart sich Hamlet zugleich (s. oben) als Chirurg.

In der Kirchhof-Scene, wo er mehrere Menschenschädel vergleicht, tritt er wieder als vergleichender Anatom auf; in dem Zwiegespräch mit der Mutter als Vivisektor.

> Er nimmt mit ihr eine geistige Vivisektion vor. . . Nicht mit Eisen, sondern mit dem Urtheile schneidet Hamlet das Herz der Mutter entzwei. . . Hamlet verkündet der Mutter, er wolle sie moralisch vivisecieren. Die Mutter glaubt, sie soll ermordet werden. In dem Augenblicke wendet sich Hamlet, wie es Bacon in seiner Wissenschaft empfiehlt, vom Menschen ab und spießt — eine Ratte. Der Ausruf: «Eine Ratte» ist hier ungemein wichtig; er «zeugt dafür, daß der Gedankengang des Dramas der parabolisierter Vivisektion ist.» (S. 66.)

«Das ist Wahnsinn», höre ich den Leser rufen. Nur Geduld, die Aufklärung kommt ja schon: Bormann glaubt — und in seiner himmlischen Logik ist der Glaube einer beweiskräftigen Thatsache immer gleich zu rechnen — daß Ratten in Bacon's Zeit ein gewöhnliches Versuchs-Objekt der Vivisektion waren.

Auch das Wort *Denmark* ist beweisend für die medizinische Tendenz der Tragödie; es heißt hier nämlich keineswegs, was es sonst immer heißt: «Dänemark», sondern «Körper». Bacon nennt nämlich den Körper die Höhle (*den*) des Geistes; also *den* ist Körper, und *denmark* «Höhlenmark» auch Körper. (Das wohl zufällige Anhängsel von -*mark* darf unerklärt bleiben. —) Wie für «Horatio» «ratio», so kann man für «Dänemark» überall «Körper» einsetzen. (S. 75 f.)

Der letzte und gewichtigste Grund sei wörtlich wiedergegeben:

> Der sonnengeborene Arzt Aeskulap wird von Jupiter's Blitz getödtet, der sonnengeborene Arzt Hamlet stirbt am Ende der Tragödie durch einen Degenstoß.

So vorzüglich die ganze Beweisführung ist, erlaube ich mir doch noch eine Suggestion für die 2. Auflage. — Was heißt Bacon? — Speck. — Was heißen die ersten drei Sechstel des Namens Hamlet: ham? — Schinken. — Wenn wir nun

nicht logische Pedanten sein wollen, müssen wir anerkennen, daß Speck und Schinken so ziemlich dasselbe ist; nach der generösen Baconianer-Logik aber sind sie «ganz sicher» identisch. *Let* ist Diminutiv-Silbe. Also heißt *hamlet*: Schinkein, Specklein, Baconlein. Ergo: der Mann Hamlet ist der kleine Bacon; und die Tragödie Hamlet könnten wir am schlagendsten wiedergeben mit «Bacon in der Westentasche».

Hermann Conrad.

Zur Darstellung der Lady Macbeth von Ludwig Graf Pfeil. Breslau, Eduard Trewendt, 1894. 10 S. 8°. (Sonderabdruck aus der Deutschen Revue, 19. Jahrg., Februarheft 1894.)

Durch den Sonderabdruck dieses gehaltvollen Artikels hat sich der verehrte Verfasser den Dank weiter Leserkreise verdient. Seine Ausführungen beruhen auf einem tiefgehenden psychologischen Verständniß des Charakters der Lady Macbeth, und die Winke, die er den darstellenden Künstlerinnen giebt, sind deshalb in hohem Maße beachtenswerth. Besonders nach zwei Seiten hin lenkt er die Aufmerksamkeit der Charakterdarstellerin: nach der äußeren Erscheinung und dem Gebahren der Mörderin, und nach dem Verhalten der Schlafwandlerin. Durch Beispiele aus dem neuen Pitaval thut er dar, wie selbst die verbrecherischesten Weiber den Zauber bestrickender Liebenswürdigkeit um sich zu verbreiten wußten. Die Lady Macbeth wird demnach als eine herzgewinnende Persönlichkeit darzustellen sein. Ihr Verhalten vor, während und nach dem Morde Duncan's schildert der Verfasser in kräftigen Zügen. Das allmähliche Versinken der willensstarken, aber nervösen Frau in Somnambulismus und geistige Umnachtung wird mit Recht als eine der schwierigsten Aufgaben für die Schauspielerin hingestellt. Die Befolgung der vom Grafen Pfeil ertheilten Rathschläge wird zu einer ebenso psychologisch wahren wie bühnenwirksamen Darstellung führen. Möchte doch der Inhalt des ganzen Aufsatzes an den rechten Stellen die gebührende Beachtung finden!

Was Graf Pfeil über die scenische Einrichtung für das Auftreten der Hexen in der ersten Scene empfiehlt, soll hier wiederholt sein, damit es zu weiterer Verbreitung und Kenntniß gelange: «Die drei Hexen stehn auf der linken Seite der Bühne. Die zweite Hexe legt die linke Hand auf die rechte Schulter der ersten, ebenso die dritte gegen die zweite. Indem sie so ihre höllische Verbindung darstellen, bilden sie, dem Zuschauer gegenüber, eine sehr schmale Reihe, was wegen der folgenden Vorrichtung nöthig ist. Die Hexen stehn vor einem Schirme, welcher niedriges Gestrüpp darstellt, ihre Höhe jedoch etwas überragt. Nahe vor diesem Schirm, so daß nur die Hexen dazwischen Platz finden, kann nach Bedürfniß ein Vorhang vorgezogen werden, welcher demjenigen, vor welchem die Hexen stehn, möglichst gleicht. Dieser Vorhang ist auf eine Jalousie gemalt, deren einzelne schmale Platten an zwei Reihen Schnüren hängen und durch diese verbunden sind. Die unterste Platte ist auf der vorderen Seite am Boden befestigt. Werden die Schnüre von oben her angezogen, so heben sich die Platten, eine nach der andern, wobei sie ihre horizontale Lage beibehalten. Sobald jedoch die vorletzte Platte gehoben ist, und die Schnüre sich mit der letzten spannen, klappen sämmtliche Platten um und stellen wieder das Bild des hinter den Hexen befindlichen Gestrüpps dar. Da das Aufziehen der Platten sehr schnell erfolgt und die Platten überdies beim Aufziehen dem Zuschauer nur die schmale Seite darbieten,

so wird das Aufsteigen der Platten nicht wahrnehmbar sein. Das Umklappen der letzteren erfolgt momentan, verdeckt also die Hexen in einem Augenblick. Der Unterschied zwischen dem vorderen und dem hinteren Bilde des Gestrüpps wird nur bei einiger Aufmerksamkeit bemerkt werden, wenn die Malerei geschickt ausgeführt worden ist.»

L. P.

G. H. Radford, Shylock and Others. Eight Studies. London, T. Fisher Unwin, 1894. 197 S. kl. 8°. Preis 5 s.

In den köstlichen *Obiter Dicta* findet sich ein Aufsatz über Falstaff, zu dem Birrell in einer Fußnote bemerkt: *This Essay is by another hand.* Diese *other hand* ist kein anderer als Radford, der jetzt mit einem Bändchen litterarischer Studien hervortritt. Die Verschiedenartigkeit der Themata, die er behandelt, ist ein beredtes Zeugniß für die Vielseitigkeit und weite Belesenheit des Verfassers. Allein was Radford über Robin Hood oder über Johnson's Irene, über König Arthur, über Coleridge's jugendliche Schwärmerei von einer Pantisokratie oder über die Politik des Sokrates schreibt, das zu beurtheilen gehört nicht vor das Forum des Jahrbuches. Uns interessieren nur diejenigen Aufsätze, die von Shakespeare handeln, und deren sind drei in dem Büchlein: Shylock (S. 9—26), Die Quellen Hamlet's (S. 57—73) und Hamlet's Wahnsinn (S. 77—90).

Wenn man in wenigen Worten ein Urtheil über den ersten der drei genannten Aufsätze fällen will, so kann man sagen, daß darin der Jurist die Oberhand über den literarischen Kritiker gewonnen hat. So unwahrscheinlich wie Radford die große Gerichtsscene und in Sonderheit das Auftreten Portia's hinstellt, sind sie für den unbefangenen Zuschauer sicherlich nicht. Auch faßt er das ganze Stück zu sehr als Posse auf, und daraus ergiebt sich von selbst eine schiefe Charakterisierung des Shylock sowohl wie des Antonio. Kurz, der ganze Essay ist nicht der Art, daß er bei den deutschen Shakespearefreunden viel Anklang zu finden vermöchte. Wir besitzen bessere Auslegungen des Kaufmanns von Venedig und der in dem Stücke auftretenden Charaktere. — In dem Aufsatz über die Quellen des Hamlet vermißt man ein tieferes Eingehn auf die gegenwärtig die Forschung am meisten interessierende Frage nach der älteren Bearbeitung des Stückes. Mit einem Satze wie dem folgenden kann sich die Shakespearekunde heutigen Tages nicht begnügen: *An unknown author, whose work has perished, wrote a play of Hamlet, which was on the boards as early as 1589, and there is good reason to believe that Shakespeare was familiar with this play* (S. 60). Man ist eifrig damit beschäftigt, zu erforschen, ob und inwieweit Bruchstücke dieses älteren Drama's in die erste Quartausgabe des Shakespeare'schen Hamlet oder in die deutsche Bearbeitung vom Bestraften Brudermord übergegangen seien. Aber diese Fragen berührt Radford eben so wenig wie die von Sarrazin aufgestellte Hypothese, nach der in keinem Andern als in Thomas Kyd der Verfasser des älteren Hamlet zu erblicken sei. Mochte nun Radford zu einem ablehnenden oder zustimmenden Ergebniß gelangen, jedenfalls hätte er auf diese Fragen eingehn müssen. Bei solchem Mangel wird also die deutsche Shakespearewissenschaft auch aus diesem zweiten Aufsatze nicht viel Nutzen ziehen, so angenehm auch die Lektüre an sich sein mag. — Im letzten Essay, über Hamlet's Wahnsinn, tritt uns Radford wieder mehr als Jurist denn als ästhetischer Kritiker entgegen. Würde Hamlet, so sagt er, wegen der Ermordung des Polonius vor Gericht gestellt,

nd der Vertheidiger wollte zur Strafloshaltung seines Klienten geistige Umnachtung ür ihn in Anspruch nehmen, so würde kein Gerichtshof einer solchen Ver-heidigung beizutreten vermögen. Das mag juristisch ganz richtig sein, allein die iefe des eigentlichen Problems ist damit nicht ergründet. Seine Lösung muß auf inem ganz anderen Gebiete gesucht werden. Es haben sich auch schon zahlreiche erzte und Aesthetiker mit der Frage nach Hamlet's Wahnsinn beschäftigt, und ie sind, wenn auch auf anderem Wege, zu demselben Ergebniß gekommen wie Radford: Hamlet heuchelt Wahnsinn, ist aber nicht wahnsinnig. Insofern ist lso Radford's Essay eine erfreuliche Bestätigung dessen, was Andere vor ihm schon ängst als richtig erkannt hatten. Im Ganzen kann man nicht umhin zu gestehn, laß Radford's neue Shakespeare-Essays nicht auf der Höhe der jetzigen Wissenschaft stehn; der Verfasser hält sich zu sehr auf der Oberfläche. Will er künftig zu den Wurzeln vordringen, so muß er tiefer graben.

L. P.

Shakespeare Studies and Essay on English Dictionaries. By the late Thomas Spencer Baynes. With a biographical Preface by Professor Lewis Campbell. London, Longmans, Green & Co. 1894. XVI und 409 S. 8°. Preis: 7/6.

Der handliche und schön ausgestattete Band bringt zwar nichts Neues, ist aber doch für die Freunde Shakespeare's eine Gabe, deren sich zu freuen sie alle Ursache haben. Die darin enthaltenen Aufsätze waren bisher in Lexicis oder Zeitschriften wie der *Encyclopædia Britannica*, *Fraser's Magazine* und *Edinburgh Review* zerstreut und mithin schwer zugänglich. Professor Campbell hat sich ohne Zweifel durch die Sammlung ein Verdienst nicht nur um das Andenken des fleißigen Forschers Baynes, sondern auch um die gesammte Shakespearkunde erworben. Die zahlreichen Schüler des hochgeachteten Mannes werden aus dem Buche die Stimme ihres geliebten Lehrers wieder hören und erkennen, und auch die große Shakespearegemeinde wird sich gerne einem so wackeren Führer anvertrauen. Ob aber der Herausgeber in allen Stücken dem Andenken Baynes' gerecht geworden ist, vermag nur der zu entscheiden, der tieferen Einblick in die weitverzweigte literarische Thätigkeit des Mannes genommen hat. So weit englische Stimmen laut geworden sind, darf man annehmen, daß Baynes' andere Aufsätze geschrieben und in Zeitschriften veröffentlicht hat, die eines Wiederabdrucks noch würdiger erscheinen müssen, als ein Theil der jetzt vorliegenden. In dieser Beziehung kann Referent indessen mit dem Herausgeber nicht rechten, da ihm die schriftstellerischen Erzeugnisse Baynes' zu wenig bekannt geworden sind. — Was die vorliegende Sammlung betrifft, so muß zuvörderst eine kleine Aeußerlichkeit gerügt werden. Der äußere Titel lautet: *Shakespeare Studies and other Essays.* Das ist irreführend; es handelt sich außer den Shakespeare-Aufsätzen nur um einen anderweitigen Artikel, wie auch der innere Titel richtig besagt: um einen *Essay on English Dictionaries.* Doch das nur nebenbei. Den innern Werth des Buches betreffend, kann nicht in Abrede gestellt werden, daß mancher der Aufsätze überhaupt nicht, oder wenigstens nicht ohne gründliche Ueberarbeitung hätte neu gedruckt werden sollen. In erster Linie gilt dies von dem *Essay on Dictionaries*, der keineswegs mehr dem Standpunkte der jetzigen englischen Lexikographie entspricht. Für englische Leser wäre vielleicht auch der Abdruck des großen biographischen Essay über Shakespeare nicht nöthig gewesen, da er in

der *Encyclopædia Britannica* hinreichende Verbreitung gefunden hat. Für uns Deutsche aber, denen die Encyklopädie nur schwer und selten zugänglich ist, muß gerade dieser werthvolle, wenn auch etwas schwerfällige Essay sehr willkommen sein. Trotz mancher Einschränkung ist indessen den beiden Aufsätzen über *Shakespeare Glossaries* und *New Shakespeare Interpretations* ein noch größerer Werth beizumessen. Der Ausfall, den Baynes in dem ersteren gegen die *Cambridge Editors* macht,[1]) verstimmt allerdings auf den ersten Blick. Wer sich aber eingehend mit dem Texte der großen Ausgabe beschäftigt hat, wird zugeben, daß die allzu konservative Behandlung der Originalien in der That zu mancher Unzulänglichkeit geführt hat. Für die Zeit seines Erscheinens (Juli 1869) enthielt der Aufsatz eine Fülle des Neuen und Werthvollen, und auch jetzt, nachdem wir längst in Besitz des großen Schmidt'schen Lexikons gekommen sind, wird niemand Baynes' Aufsatz aus der Hand legen, ohne Genuß und Nutzen daraus geschöpft zu haben. — Das Hauptverdienst des Verfassers liegt aber schließlich darin, daß er in dem letzten Essay zur Aufstellung und Erklärung zahlreicher bisher unverstandener Shakespeare-Stellen wesentlich beigetragen hat. Dazu schlug er einen ganz eigenartigen Weg ein. Er wußte, daß Shakespeare gerne und häufig den Jagdsport zu Vergleichen herangezogen hat, daß aber seine Ausleger viel zu wenig von diesem Sporte verstanden, um die betreffenden Vergleiche zu erkennen und zu erläutern. Er ging also daran, alle aus der Elisabethanischen Zeit stammenden Handbücher der Jagd und der Falkenbeize durchzustudieren und that dies mit solchem Erfolge, daß er bald zu den unbestrittensten Kennern dieses ziemlich abgelegenen Literaturgebiets zählte. Und in der That fand er dort den Schlüssel zu mancher bisher verschlossenen Textstelle Shakespeare's. Freilich verleitete ihn seine tiefgründige Kenntniß und sein Eifer auch zuweilen, Anklänge und Beziehungen zu dem Jagdsport zu finden, wo das Auge des nüchternen Kritikers nichts dergleichen zu entdecken vermag (vgl. z. B. Cor. VI, 5, 238; S. 307—312); allein das sind doch nur Ausnahmen, die dem wirklichen Verdienste, das sich der Verfasser um den Text der Shakespeare'schen Dramen erworben hat, keinen Abbruch thun. Auf einzelne Stellen soll hier nicht eingegangen werden. Es genüge die Mahnung, daß kein Textkritiker den Aufsatz Baynes' ungelesen lassen möge! Dem Herausgeber des schönen Buches aber bringen wir unsern Dank dar und bitten ihn, er möge, wenn noch weitere Gaben Baynes' sich vorfinden sollten, uns solche nicht vorenthalten.

---

[1]) Die Stelle sei hier wörtlich wiedergegeben (S. 252): *Considering the circumstances of its publication and the learning and critical accomplishments of the editors, it is a kind of literary problem indeed how it comes to pass that the text of this edition is so extremely defective. It may perhaps be that the business of continually collecting and arranging what may be called the raw materials of criticism has the unhappy effect of confusing and temporarily paralysing the critical faculty. Whatever the cause may be, however, the result is unfortunate, the edition being in many important respects a scholarly and useful one. The prefaces are written with great care, and the collection and orderly exhibition of the various readings so exhaustive and complete as to render the work almost indispensable to critical students of Shakespeare. But the text in many passages is either disfigured by the blunders of the early folios or weakened by the selection of comparatively worthless emendations.*

L. P.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1894.

Aachen (Stadttheater, Dir. M. Ernst). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Peter Liebig). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Possart a. G.) — Othello, 1 m. (Lewinsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (Lewinsky a. G.) Ein Wintermärchen, 3 m.

Annaberg i. S. (Stadttheater, Dir. Gg. Kurtscholz). Ein Wintermärchen, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. L. Ubrich). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Th. Brandt). Hamlet, 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Basel (Stadttheater, Theaterkommission). Romeo und Julia, 5 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. (w. o.), 1 m. — König Heinrich V. (w. o.), 1 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (w. o.), 1 m. — König Heinrich VI., 2. Th. (w. o.), 1 m. — König Richard III. (w. o.), 1 m.

Bautzen und *Zittau* (Stadttheater, Dir. Ludw. Hansing). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — König Lear, 1 m. — Was Ihr wollt, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m. (Reicher u. Frau a. G.)

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Der Sturm, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 20 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt-Schlegel-Tieck), 8 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Ad. L'Arronge). Romeo und Julia, 6 m. — König Lear, 4 m. — (Dir. O. Brahm.) Hamlet, 13 m. — Der Kaufmann von Venedig, 7 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Ludw. Barnay). Julius Cæsar, 5 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 5 m. — Hamlet, 5 m. — Timon von Athen (Bulthaupt), 4 m. — König Lear, 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Othello, 5 m.

Berlin (Belle-Alliancetheater, Dir. H. Morwitz). Othello, 1 m.

Berlin (Nationaltheater und Alexanderplatztheater, Dir. M. Samst). Othello, 6 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Bern (Stadttheater-Kommission). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein) 1 m.

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Julius Cæsar (Devrient), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Oechel-

häuser), 6 m. (1 m. in Wolfenbüttel.) — Romeo und Julia, 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. A. Senger). Timon von Athen (Bulthaupt), 4 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. (Schneider a. G.)

Breslau (Stadttheater und Thaliatheater, Dir. Dr. Loewe). Hamlet. 4 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. A. Aman). Hamlet, 2 m. — Die Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Cassel (Königliches Theater). Julius Cæsar (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Timon von Athen (Bulthaupt), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Celle (Sommertheater), Dir. Dr. Michel). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Chemnitz (Stadttheater u. Thaliatheater, Dir. R. Jesse). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. Barkany a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.

Cleve (Stadttheater) u. *Dortmund* (Sommertheater, Dir. F. Bertram). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Coblenz (Stadttheater, Dir. R. Hagen), König Richard III. (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.

Coburg (Herzogl. Hoftheater), Romeo und Julia, 1 m.

Colberg (Stadtheater, Dir. L. Ockert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Crefeld (Stadttheater, Dir. A. Otto). Ein Wintermärchen, 2 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet, 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 2 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. A. Rosé). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Darmstadt (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Barkany a. G.) — Der Sturm (Schlegel-Devrient), 4 m. — Was Ihr wollt (Oechelhäuser), 5 m. (2 m. in Bernburg.) (1 m. Clara Meyer und Max Grube a. G.)

Detmold (Fürstl. Theater, Dir. C. von Bongardt). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. (in Osnabrück).

Dresden (Königl. Hoftheater, Altstadt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — (Neustadt.) König Richard II. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — Othello (Voß), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Imogen-Cymbelin (Hertzberg-Bulthaupt), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Eug. Stägemann). König Richard III., 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 3 m. (1 m. in Duisburg.) — Timon von Athen (Bulthaupt), 3 m.

Eberswalde (Stadttheater, Dir. O. Klein). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. E. Gettke). König Richard II. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich V., 2 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., 2. Th. (w. o.), 1 m. — König Richard III. (w. o.), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 5 m. (1 m. in Remscheid.)

Elbing (Stadttheater, Dir. Fz. Gottscheid). König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. C. Becker). Hamlet, 3 m. — König Richard III., 1 m.

Erfurt (Volksspielhaus, Dir. J. Wägemann). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 4 m.

Erfurt (Vogels Garten, Dir. Stolberg). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Essen a. d. Ruhr (Stadttheater, Dir. A. Berthold). Das Wintermärchen. 3 m. — Romeo und Julia, 2 m. — (Dir. L. Ockert.) Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel), 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Emil Fritzsche). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Hamlet, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Othello, 2 m. — König Lear, 1 m. (Pohl a. G.)
Frankfurt a. Main (Opernhaus). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — (Schauspielhaus) Julius Cæsar (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Heinrich IV. (Dingelstedt), 4 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 4 m.
Freiburg i. B. (Stadttheater). König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 3 m.
Gera (Fürstl. Theater, Dir. H. J. Rahn). König Lear, 1 m. (Holthaus a. G.) — Othello, 2 m.
Gießen (Stadttheater, Dir. A. Reiners). Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. (2 m. in Lauchstädt, 1 m. in Friedberg.)
Gleiwitz (Sommertheater, Dir. Fz. Trauth). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Glogau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Graz (Theater am Stadtpark, Dir. H. Gottinger). Romeo und Julia, 1 m. (Kainz a. G.) — Hamlet, 1 m. (Robert a. G.) — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Hartmann a. G.)
Graudenz (Kaiser-Wilhelm-Theater, Dir. J. Hoffmann). Othello, 1 m.
Guben (Stadttheater, Dir. S. Hänseler). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.
Güstrow und *Prenzlau* (Stadttheater). Othello, 3 m.
Gumbinnen (Sommertheater, Dir. O. Harnier). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Halberstadt, Aschersleben etc. (Stadttheater, Dir. E. Baur). Othello, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Halle a. d. Saale (Stadttheater, Dir. J. Rudolph). Romeo und Julia, 2 m — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 7 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
Hamburg (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. (Lewinsky a. G.) — König Richard III. (Schlegel - Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — Ein Wintermärchen, 2 m.
Hamburg (Thaliatheater, Dir. B. Pollini). Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m.
Hamburg (Variététheater, Dir. A. Löwengard). Othello, 3 m.
Hamm und *Soest* (Stadttheater, Dir. Frz. Bergmann). Othello, 2 m.
Hannover (Königliches Theater). Hamlet (Schlegel), 4 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Hannover (Residenztheater, Dir. C. Waldmann). Romeo und Julia, 2 m. (Kainz a. G.)
Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Othello, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.
Heilbronn (Stadttheater, Dir. Steng-Krauß). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Hildesheim (Sommertheater, Dir. Hch. Hohl). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Hohenweststädt (Theater, Dir. Reiff). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Ingolstadt (Stadttheater, Dir. L. Zinker). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Innsbruck (Stadttheater, Dir. R. Lowe). Othello, 1 m.
Insterburg (Sommertheater, Dir. Jos. Herrmann). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Hartmann a. G.)
Karlsruhe u. *Baden-Baden* (Großherzogl. Hoftheater). Julius Cæsar (Schlegel), 3 m. — Imogen-Cymbelin (Hertzberg-Bulthaupt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Tieck, in einer auf das Original zurückgreifenden Bearbeitung), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 4 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. J. C. H. Hoffmann). Das Wintermärchen (Dingelstedt), 7 m.
Köln (Stadttheater, Dir. J. Hofmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlogel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Konstanz (Stadttheater, Dir. R. Lowe). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Kreuznach (Kurtheater. Dir. D. Karl). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Küstrin (Wintertheater, Dir. Aßmy). Othello, 1 m.

Landau (Stadttheater, Dir. H. Themme). Romeo und Julia, 1 m.

Landeck, Bad (Kurtheater, Dir. A. Krumschmidt). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. M. Stägemann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 4 m. — Coriolanus, 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Devrient a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Bonn a. G.) — König Heinrich IV., 1. Th., 2 m. — König Richard II., 1 m. — (Altes Theater.) Othello (Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. E. M. Mauthner). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Dir. A. Kurz.) Ein Wintermärchen, 1 m.

Lodz i. Rußl. (Thaliatheater, Dir. Alb. Rosenthal). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. F. E. Jesnitzer). König Lear, 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. W. Kupfer). Der Kaufmann von Venedig (Meininger Einr.), 1 m. (Pohl a. G.) — Othello (Schlegel), 1 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. A. Cabisius). Viel Lärm um Nichts, 2 m. (1 m. in Schönebeck.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. (1 m. in Schönebeck.) — Romeo und Julia, 1 m. (Kainz a. G.) — Hamlet, 1 m. (Kainz a. G.) — Othello, 2 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. Gg. Brandes). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — (Dir. Simons:) Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Imogen-Cymbelin (Hertzberg-Bulthaupt), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Meiningen (keine Vorstellung). — *Hildburghausen.* Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Meißen, Döbeln etc. (Stadttheater, Dir. C. Seder). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Resemann a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Hamlet, 1 m.

Memel und *Freiberg i. S.* (Stadttheater, Dir E. Hannemann). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Hch. Adolphi). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Fr. Prasch a. G.)

München (Hof- und Nationaltheater). König Richard II., 4 m. — König Heinrich IV., 1 Th. (Schlegel-Jenke), 4 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. o.), 3 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 3 m. — König Heinrich VI., 1. u. 2. Th. zus. (Schlegel-Buchholz), 2 m. — König Heinrich VI., 3. Th. (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Possart), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Französisch mit Coquelin), 1 m. — Othello (West), 1 m. — (Residenztheater.) Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Neiße und *Schweidnitz* (Stadttheater, Dir. R. Göschke). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Neustrelitz (Großh. subv. Theater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Nordhausen (Tivolitheater, Dir. O. Winzer) Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Nürnberg, Bamberg etc. (Stadttheater, Dir. H. Reck). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Die Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Possart a. G.)

Nürnberg (Saisontheater, Dir. Gottscheid und Stein). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G)

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Timon von Athen (Bulthaupt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Olmütz (Kgl. städt. Theater, Dir. K. Berghof). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Lewinsky a. G.) — Othello, 1 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. A. Fiala). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Oppeln und *Gleiwitz* (Stadttheater, Dir. J. Ricklinger). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Thieß a. G.)

Paderborn (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Othello, 1 m.
Passau (Stadttheater, Dir. M. Müller). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Posen (Stadttheater, Dir. M. Richards). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 2 m.
Potsdam (Königliches Schauspielhaus, Dir. F. Pochmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.
Prag (Königl. Deutsches Landestheater, Dir. A. Neumann). Was Ihr wollt, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. P. Blasel). Hamlet, 1 m.
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. E. Westen). Romeo und Julia, 1 m.
Reval (Stadttheater). Ein Wintermärchen, 1 m.
Riga (Stadttheater). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.
Rostock (Thaliatheater, Dir. Nic. Walldorff). Othello, 1 m. (Resemann a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein - Wittmann), 2 m. (Barkany a. G.)
Rudolstadt (Fürstl. Theater) u. *Göttingen* (Stadttheater). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear (Oechelhäuser), 1 m. (Dr. Pohl a. G.)
Salzburg (Stadttheater, Dir. A. C. Lechner). Othello, 1 m.
Salzungen (Badetheater, Dir. H. Schreiner). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.
Schleswig (Stadttheater, Dir. Willy Peters). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Timon von Athen, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.
Sondershausen (Fürstliches Theater, Dir. Egli-Wirth). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. F. Gluth). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Resemann a. G.) — Othello, 2 m. — König Lear, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Stettin (Bellevuetheater, Dir. E. Schirmer). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Barkany a. G.) Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Butze a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — König Lear, 2 m. (Pohl a. G.) — Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.)
St. Gallen (Stadttheater, Dir. C. Schröder). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Straßburg i. Els. (Stadttheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Othello, 1 m.
Stuttgart (Königliches Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m. — Sommernachtstraum, 1 m.
Thorn (Victoriatheater, Dir. L. Hansing). Hamlet, 1 m. (v. d. Osten a. G.).
Tilsit (Stadttheater, Dir. E. Huvart). Othello, 1 m.
Trier (Stadttheater, Dir. E. Steinle). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. A. Berthold.) Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Tübingen (Stadttheater, Dir. J. Heydecker). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.
Ulm (Stadttheater, Dir. Hch. Hohl). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 4 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 4 m. — Was Ihr wollt, 3 m.
Weißenfels (Stadttheater, Dir. O. Drescher). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). Macbeth, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m. — Ein Wintermärchen, 3 m. — König Lear, 4 m. — König Richard III, 1 m. — Antonius und Cleopatra, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m.
Wiesbaden (Königliches Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schle-

gel-Deinhardstein), 2 m. (1 m Barkany a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. E. Reimann). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Drach a. G.). — Othello, 1 m. (Drach a. G.)

Zürich (Stadttheater, Dir. P. Schrötter). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 4 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. S. Staack). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (1 m. in Reichenbach). — Hamlet, 3 m. (1 m. in Reichenbach).

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1894 durch 129 Bühnengesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in 706 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Othello	91	mal	von	55	Bühnengesellschaften
Die bezähmte Widerspenstige	83	„	„	51	„
Hamlet	82	„	„	40	„
Ein Sommernachtstraum	69	„	„	23	„
Der Kaufmann von Venedig	67	„	„	41	„
Romeo und Julia	67	„	„	44	„
Das Wintermärchen	44	„	„	19	„
Was Ihr wollt	33	„	„	13	„
König Lear	26	„	„	14	„
König Richard III.	21	„	„	14	„
Timon von Athen	19	„	„	6	„
Viel Lärm um Nichts	19	„	„	11	„
König Heinrich IV. 1. Th.	14	„	„	6	„
Julius Cæsar	13	„	„	5	„
König Richard II.	9	„	„	5	„
Imogen-Cymbeline	8	„	„	3	„
König Heinrich V.	7	„	„	4	„
König Heinrich IV. 2. Th.	6	„	„	3	„
Der Sturm	5	„	„	2	„
Die Komödie der Irrungen	5	„	„	2	„
Macbeth	5	„	„	3	„
König Heinrich VI. 1. Th.	4	„	„	3	„
König Heinrich VI. 2. Th.	4	„	„	3	„
Coriolanus	4	„	„	1	„
Antonius und Cleopatra	1	„	„	1	„

Die Widerspenstige gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles“ an einer Anzahl kleinerer Bühnen (ca. 25 m.) zur Darstellung.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1894.

The Bankside *Shakespeare*. Ed. by A. Morgan. Vol. XXII. New-York 1894.

Shakespeare, *W.* Romeo und Julia. Eine kritische Ausgabe des überlieferten Doppeltextes mit vollständiger varia lectio bis auf Rowe. Nebst einer Einleitung über den Werth der Textquellen und den Versbau Shakespeare's von Tycho Mommsen. Oldenburg 1859.

— Die Kunst einen Trotzkopf zu brechen. Deutsch von K. Simrock. Hildburghausen 1868.

— Gedichte. In's Deutsche übertragen von A. v. Mauntz. London 1894. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Bartlett, J. A new and complete Concordance or Verbal Index to Words, Phrases & Passages in the Dramatic Works of Shakespeare with a supplementary Concordance to the Poems. London 1894.

Bormann, E. Das Shakespeare-Geheimniß. Leipzig 1894.

Calmour, A. C. Fact and Fiction about Shakespeare with some Account of the Playhouses, Players and Playwrights of his Period. London o. J.

Cohn, A. Shakespeare-Bibliographie 1892 u. 1893. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Grüner, F. Lebens- und Denkbuch aus Shakespeare's sämmtlichen Werken zusammengestellt. O. O. 1830.

Halliwell-Phillipps, J. O. The Visits of Shakespeare's Company of Actors to the Provincial Cities and Towns of England. Brighton 1887.

Ludwig, O. Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlasse hgg. von M. Heydrich. Leipzig 1872.

Proescholdt, L. Das Shakespeare-Geheimniß. (Ausschnitt. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Radford, G. H. Shylock and Others. Eight Studies. London 1894.

Rio, A. F. Shakespeare. Aus dem Französischen übersetzt von K. Zell. Freiburg i. B. 1864. (Geschenk des Herrn Hofrath Dr. Suphan.)

Ten Brink, B. Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß. Straßburg 1893.

Türck, H. Die Uebereinstimmung von Kuno Fischer's und Hermann Türck's Hamlet-Erklärung. Jena 1894. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Kuno Fischer's kritische Methode. Eine Antwort auf seinen Artikel «Der Türck'sche Hamlet» in der «Beilage zur Allgemeinen Zeitung». Jena 1894. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wülcker, R. Edwin Bormann's Shakespeare-Geheimniß. Halle 1894. (Sonder-Abdruck. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Poet-Lore. Vol. VI. (1894). (Geschenk der Poet-Lore Co. in Boston.)

The Elizabethan Library. London 1894.

6. Green Pastures: Being Choice Extracts from the Works of Robert Greene, M. A., of both Universities. 1560(?)—1592. Made by A. B. Grosart.
7. «Brave Translunary Things» from the Works in Prose and Verse of Ben Jonson. Selected by A. B. Grosart.
8. The Friend of Sir Philip Sidney: being Selections from the Works in Verse and Prose of Fulke Greville, Lord Brooke. Made by A. B. Grosart.

Schreyer. H. William Shakespeare. Schauspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1895. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

An Handschriften hat die Bibliothek erworben aus dem Nachlasse des 1894 verstorbenen Assessors E. Hermann in Wernigerode, des Verfassers von *Shakespeare als Kämpfer*:

1. eine vollständige Neubearbeitung des Buches *Shakespeare als Kämpfer.*

2. durchschossene und durchweg mit vielen kritischen und erklärenden Zusätzen und Anmerkungen versehene Exemplare der Delius'schen Ausgabe (1864) von The Tempest, Measure for Measure, The Winter's Tale, The Merry Wives of Windsor, Much Ado about Nothing, As You like it, Twelfth Night.

3. Mit kritischen Anmerkungen versehene Tauchnitz-Ausgabe (1868) von King Lear.

4. Anmerkungen zum Sommernachtstraum, 2 Bde. (200 Seiten.)

5. Anmerkungen zum Tempest (24 Seiten).

6. Anmerkungen zu Measure for Measure (45 Seiten).

7. Troilus and Cressida. Tauchnitz-Ausgabe mit Einleitung, Textkritik und Noten (Noten allein über 400 Seiten).

8. Auszüge mit kritischen Noten aus verschiedenen Shakespeare-Kommentatoren, sowie aus Schriften über Marlowe, Bacon, Ben Jonson (ca. 950 Seiten).

Weimar, Ende April 1895.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. von Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichniß.

Höchste Protektorin:

Ihre Königliche Hoheit die Frau Großherzogin Sophie von Sachsen, Königliche Prinzessin der Niederlande.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Kaiser Wilhelm II.

Ihre Kaiserliche und Königl. Majestät die Kaiserin Friedrich.

Se. Majestät Albert, König v. Sachsen.

S. K. H. Luitpold, Prinzregent von Bayern.

S. K. H. Carl Alexander, Großherzog von Sachsen.

I. K. H. Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen.

S. K. H. Friedrich, Großherzog von Baden.

S. K. H. Peter, Großherzog von Oldenburg.

S. K. H. Alfred, Herzog von Coburg-Gotha.

S. K. H. Albrecht, Prinzregent von Braunschweig.

S. H. Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.

S. H. Leopold, Erbprinz von Anhalt, Dessau.

S. D. Kraft, Erbprinz zu Hohenlohe-Oehringen, Slawentzitz i. Schl.

S. D. Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath, freier Standesherr, Majoratsherr, erbliches Mitglied des Herrenhauses, Mitglied des Reichstages.

I. D. Fürstin Stolberg-Wernigerode, Berlin.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H. Esq., Philadelphia.

Janauschek, Fanny, Hofschauspielerin, München.

Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.

Timmins, Samuel, Esq. Elvesham Lodge, Birmingham.

Ward, Adolphus, W., Professor am Owen's College, Manchester.

Wright, W. A. M. A., Cambridge

Vorstand:

Oechelhäuser, Geh. Kommerzienrath, Dessau, Präsident der Gesellschaft.

Zupitza, Dr., Professor, Berlin, erster Vize-Präsident.

Bronsart v. Schellendorff, Generalintendant, Weimar, zweiter Vize-Präsident.

Leo, Dr., Professor, Berlin W., Matthäikirchstr. 31, Redakteur d. Jahrbuchs.

Moritz, Dr., Kommerzienrath, Weimar, Schatzmeister.

von Bojanowski, Geh. Hofrath, Oberbibliothekar, Weimar, Bibliothekar.

Cohn, A., Buchhändler, Berlin.

Suphan, Dr., Prof., Hofrath, Weimar.

Kluge, Dr., Professor, Jena.

Wülker, Dr., Professor, Gohlis-Leipzig.

von Perfall, Baron, Generalintendant, Exc., München.

Geschäftsführender Ausschuß
(in Weimar):

Bronsart von Schellendorff, Generalintendant, Vorsitzender.
von Bojanowski, Geh. Hofrath, Stellvertreter.
Gruner, Justizrath, Schriftführer.
Moritz, Dr., Kommerzienrath.
Suphan, Dr., Professor.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrath, Berlin.
Anspach, J., Journalist, Berlin.
Bartels, George, Wiesbaden.
Behr-Negendank, Graf, Oberpräsident, Exc., Stettin.
Behrend, Ad., Buchhändler, in Firma Asher & Co., Berlin.
von Bennigsen, Rud. Dr., Exc., Oberpräsident, Hannover.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bibliothek, Herzogl. Anhalt., Dessau.
Bibliothek der Technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek des engl. Seminars, Berlin.
Bibliothek des engl. Seminars, Breslau.
Boer, Dr. Oskar, Sanitätsrath, Berlin.
Böhtlingk, Dr. A., Professor, Karlsruhe.
Brandl, Dr. A., Professor, Straßburg.
Bril, Frl, Helene, Berlin.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brüger, Oberlandesgerichtspräsid., Jena.
Bülbring, K. D., Privatdoz., Groningen.
Bulthaupt, Dr. Heinrich, Professor und Stadtbibliothekar, Bremen.
von Bunsen, Dr. phil., Reichstagsabgeordneter, Berlin.
Bürklin, Dr. Albert, Großherzogl. Intendant, Karlsruhe.
Cantor, Dr., Professor, Halle a. S.
von Chammier-Gliscinski, Generalmajor z. D., Cassel.
Claar, Emil, Theaterdirektor, Intendant des Theaters, Frankfurt a. M.
Cohn, Alex., Meyer-, Berlin.
Cohn-Speier, J., Frankfurt a. M.
Conrad, Dr. Hermann, Professor, Groß-Lichterfelde bei Berlin.
Croon, Th., Kommerzienrath, Fabrikbesitzer, M. Gladbach.
Crüger, Generallieut. z. D., Exc., Weimar.
Darmstädter, Dr. Ludwig, Fabrikbesitzer, Berlin.
Delbrück, Ludwig, Bankier, Berlin.
Dirksen, E., Stadtgerichtsrath, Berlin.
zu Dohna, Graf, Generalmajor, Brandenburg.
von Donop, Freiherr, Oberhofmeister, Kammerherr, Major z. D., Weimar.
Elze, Frl., Halle a. S.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrath, Rittergut Melz.
Fernow, H., Oberlehrer, Hamburg.
Fischer, F. A., Kommerzienrath, Bautzen.
Fischer, Kuno, Dr., Exc., Wirkl. Geh. Rath, Heidelberg.
Francke, Dr., Gymnasiallehrer, Weimar.
Frentzen, Frau Lucy geb. Hoesch, Godesberg.
Friedheim, Felix, Kommerzienrath, Cöthen.
von Friesen, Freiherr, Generalmajor, Dresden.
von Friesen, Freiherr, Kammerherr, Major z. D., Rötha.
Fulda, Dr. Ludwig, München.
Gebhardt, G., Konsul, Berlin.
Gericke, Dr, prakt. Arzt, Berlin.
Gerstmayr, Dr., Professor, Kremsmünster.
Gutmann, Eugen, Konsul, Berlin.
Haase, Fr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hallier, Dr. Ernst, Professor, München.
Hardy, James, Berlin.
Heckmann, Fr., Kupfer- und Messing-Werk, Duisburg.
Helfft, Edmund, Geh. Kommerzienrath, Berlin.
Hertz, Miss Harry, Rom.
Holtzmann, Fabrikbes., Reichstagsabgeordneter, Breitenhof b. Breitenbrunn.
Horrwitz, Dr., Justizrath, M. d. R., Berlin.
Huschke, A., Hofbuchhändler, Weimar.
Jackson, John Brinckerhoff, Legationssekretär der Ver. Staaten, Berlin.
Kadelburg, Gust., Schauspieler, Berlin.
Kahle, Rich., Hofschauspieler, Berlin.
Kammerer, Dr., Prof., Braunschweig.
Kaufmann, Dr. Joh., Poppelsdorf b. Bonn.
Keppler, C. H., Hoftheaterregisseur, München.
Kilian, Dr. phil., Eugen, Hoftheaterdramaturg, Karlsruhe.
Klipstein, Dr., Oberlehrer, Freiburg in Schlesien.
Kluge, Fr., Dr., Professor, Freiburg i. B.
Köbner, S. E., Chefredakteur der National-Zeitung, Berlin.
Koch, Dr., Professor, Breslau.
Kohl, Ernst, Oberbaurath, Eisenbahndirektor, Weimar.
Kölbing, Dr. E., Univ.-Prof., Breslau.
König, K., Lehrer, Gumperda.
Köster, Dr., Sanitätsrath, Naumburg a. S.
Krause, Dr. C. G., Stadtrath, Berlin.
Krause, Dr. H., Professor, Berlin.
Kreismann, G., General-Konsul, Berlin.

Kronenberg, Stanislaus, Warschau.
Kürschner, Joseph, Geh. Hofrath, Prof., Eisenach.
L'Arronge, Adolph, Sozietär des deutsch. Theaters, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
von Ledebur, Freiherr, Hoftheater-Intendant, Schwerin.
Leo, Dr. Hans, Professor, Bonn.
Lewinsky, Jos., Hofschauspieler, Wien.
Liebau, Gust., Kaiserl. Rechnungsrath im Reichsamt d. I., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Dresden.
Logemann, Dr. H., Professor, Gent.
Loening. Dr. Rich., Professor, Jena.
Lubliner, Hugo, Berlin.
Lüpschütz, Felix, Direktor, Berlin.
Marcuse, Dr., Geh. Sanitätsrath, Berlin.
Marcuse, H., Consul, Niederwalluff.
von Marquardsen, Dr., Prof. d. Rechte, Erlangen.
Marx, Th., Realschullehrer, Speyer.
von Mauntz, Alfred, Oberstlieutenant, Berlin.
Maurach, Kgl. Landrath, Danzig.
Merzbacher, Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Joseph, Kaufm., Nürnberg.
Meyer, August, Bankier, Berlin.
Meyer, Dr. Ludwig, Berlin.
Meyer, Kreisrichter, Wenden.
von Meysenbug, Freiherr, Oberhofmarschall, Osterstein b. Gera.
Michel, Dr. Ferd., Oberlehrer, Frankfurt a. M.
v. Milde, Feod., Kammersänger, Weimar.
Mittsdörfer, G., Buchhändler, Münster.
Mommsen, Dr., Prof., Charlottenburg.
Müller, Bernhard, Eltville a. Rh.
Müllner, Dr. med., München.
Napier, Dr. A., Professor, Oxford.
Neubauer, F. A., Geh. Kommerzienrath, Magdeburg.
Neubürger, Ferd., Rentier, Dessau.
von Oechelhäuser, Ad., Heidelberg.
von Oechelhäuser, Wilh., Generaldirektor, Dessau.
von Palézieux-Falconnet, Oberst, Weimar.
Peters, Dr. Karl, Kaiserl. Reichskommissar, Berlin.
Philips, Dr. K., Oberlehrer, Köln a. Rh.
Platzmann, Dr., Geh. Reg.-Rath, Amtshauptmann, Leipzig.
Proescholdt, Ludwig, Dr. phil., Friedrichsdorf am Taunus.
zu Putlitz, Baron Conrad Gans, Edler, Kammerjunker S. M. d. Kais. u. Königs, Groß-Pankow i. d. Ostpriegnitz.
zu Putlitz, Wolfgang Gans, Edler, Referendar, Stettin.
Putzler, Dr., Oberlehrer, Görlitz.
Raschdau, Kgl. Preuß. Gesandter, Weimar.
Realschule, Grüneberg.
Reichenheim, Jul., Berlin.
Rieger, C., Justizrath, Cöthen.
Rösicke, Rich., Kommerzienrath, Berlin.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
von Rottenburg, Dr. Franz, Wirkl. Ober-Regierungsrath, Berlin.
Rümpler, Alex., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Runnenberg, Rechtsanwalt, Detmold.
Russel, Ober-Reg.-Rath, Charlottenburg.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Sale, Dr. S., St. Louis.
Savits, Jocza, Ober-Regisseur, München.
Schelling, G., Schuldirektor, Weimar.
Schiff, Frau Julius, Berlin.
Schipper, Dr. J., Univ.-Prof., Wien.
Schlenther, Dr. Paul, Berlin.
Schmidt, Max, F., Rentier, Berlin.
Schreyer, Dr., Professor, Pforta.
Schumann, Joh., Direktor, Berlin.
Scott Publishing Company, Philadelphia. New-York.
Seyffardt, L. F., Fabrikbesitzer, Crefeld.
Shakespeare-Verein, Studentischer wissenschaftlicher, Halle a. S.
Selberg, Dr., Sanitätsrath, Berlin.
Siegle, Gust., Geh. Kommerzienrath, Stuttgart.
Sommerstoff, Otto, Mitglied des Deutschen Theaters, Berlin.
Sontag, Karl, Hofschauspieler, Dresden.
Sonnekalb, Paul, Versicherungsbeamter, Erfurt.
Stägemann, Theater-Direktor, Leipzig.
Stark, Sanitätsrath, Stephansfeld bei Brumath, Elsass.
von Stauffenberg, Freiherr, Rittergutsbesitzer, München.
Stavenhagen, W., Rentier, Weimar.
Steinthal, M., Direktor, Berlin.
von Strauß-Tornay, Wirkl. Geh.-Rath, Exc., Dresden.
Taubert, Dr. E., Prof., Berlin.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Thümmel, M., Frau Räthin, Halle a. S.
Toche, E., Verlagsbuchhändler, Berlin.
Träger, Dr. Albert, Rechtsanwalt, Berlin.
Traumann, Dr., Dozent, Heidelberg.
Trautmann, Dr., Professor, Bonn.
Türck, Dr. H., Jena.
Türkheim, Dr. Leo, Realschullehrer, Fürth.
Tweeddale, Julia, Marchioness, London.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.

von Vigneau, H., Hoftheater-Intendant, Dessau.
von Vincke, Freiherr, Ober-Regierungsrath a. D., Ostenwalde bei Melle.
von Vincke, Freiherr, Landrath, Hamm.
Völckerling, Oberlehrer, Berlin.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr., Professor, Dresden.
Vollrath, Karl, Chef-Redakteur d. Volks-Zeitung, Berlin.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wagner, Dr. Albrecht, Professor, Halle.
Wahle, Dr. Julius, Weimar.
Wernekke, Dr. H., Hofrath, Realgymnasialdirektor, Weimar.
von Wildenbruch, Dr. Ernst, Legationsrath, Berlin.
von Wildenbruch, L., Oberst u. Kommandeur des Anhalt. Inf.-Reg., Dessau.
Wolff, Dr., Oberlehrer, Berlin.
Wolff, Theodor, Berlin.
Wülfing, Dr. E., Bonn.
Zimmermann, Prokurator der Landesschule, Schulpforta b. Naumburg.

— — —

Namen- und Sachverzeichniß
zu Band XXXI.

Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen.

n

n·
idé
coı
om
wil
ot
ro

2	1	1	–					
—	3	3	–	—	—	—	—	—
2	7	3	–	—	—	—	—	—
2	13	6	–	—	1	—	1	—
16	66	27	–	—	1	—	1	—

Conrad.

sion.
pholus.

ut | most
ers eyes | w
hence | fo
, 1,197; 2) b

rong.
) e).

| no mistr
elf.

n|trymen.
tness.

| some to
s soon.

th | concer
house.

for I am thee
with | thée léad | my life.
. pluck | out these | false eyes.
hain | about | his neck.
s| sion, | with drawn swórds.

e Silbe als Versfuss.

' ⏑ –)

| er || bear | me wit|ness.
melan|chóly (oder melan|choly?).

ιpäste.

| you at | the Por | pentine.

---

njambements.

Wear gold.
ence to him, while
icks him like a fool.

, 105. Still [immer

7, 58. Who's there 5
2, 16. 11.
5, 31. 4.
5, 37.
5, 39. Clean from
Ring the |
Banquo | an
Who can | l,
Look to | th 2.

, 109. Ay, my | go 6
Ay, and | s 5.
5, 33. Then I'll |
Yes, he | is
7, 36. Fear not, M

, 150. Shall e'er h 17
Take thy | 4
Curses, | no 18
2, 4. Lead our |
3, 24. 1
14
5, 32. And fan ou
8, 51. With ter|rib 20
Assisted etc
29
That which 31

3, 59. Striding | th
Upon etc.
Words to |
4, 52.
5, 54.
16
7, 30.
Who comes

1, 60.
2, 66. Yet your b ur.
4, 85. That you |
S. I 1) II,
5, 9. And be|tim
5, 42. S. VI) V,

S. II 2) I, 2,
Where gott'st
If I | stand be
Which of | you
And say | it is
For it | must s
I'll gild the fa
They must | lie
Why did you
Does un|make
And falls | on t
To be | his pu
Were poor.
In eve|ry poin
No less | to ha

A. I

isoluto | trust. ||

'v	O wor|thiest cous|in!	I, 4, 14.
	My joys . . . hide themselves	
ps | of sor|row. || Sons, | kinsmen, | thanes, . . .		I, 4, 35.
b | my bat|tlements. || Come, | you spir|its.		I, 5, 41.
tters have transported me beyond		
gno|rant pres|ent, || and | I feel | now		
.ture in the instant.		I, 5, 58.
	dreams abuse	
r|tain'd sleep; || witch|craft cel|ebrates		
lecate's offering.		II, 1, 51.

. Schwere Enjambements.

—Upon this blasted heath you stop our way,	Macb. I, 3, 76.
ot || Those in commission yet return'd?	I, 4, 1.
ill establish our estate upon || Our eldest, Malcolm.	I, 4, 37.
t || The illness.	I, 5, 20.
n || The effect and it.	I, 5, 47.
tters have transported me beyond	
gnorant present.	I, 5, 57.
those honours . . . wherewith [= with which]	
—majesty loads our house.	I, 6, 17.
uncan . . . hath been || So clear etc.	I, 7, 17.
. . . against || The deep damnation.	I, 7, 19.
ould || Be so much more the man.	I, 7, 50.
cannot you and I perform upon	
nguarded Duncan?	I, 7, 69.
on || His spongy officers.	I 7, 70.
sent forth.	II, 1, 13.
i thou but || A dagger of the mind.	II, 1, 37.

. Verse mit 7 Accenten.

·hich | hath máde | thȅm drȕnk || hath máde | mȅ bȍld. Macb. II, 2, 1.

hath | quȅnch'd thȅm || hath gíven | mȅ fȉre. || Hárk! Peáce! II, 2, 2.

---

*

, 3, 1; III, 3, 3.

*

I, 3, 5

say. I, 3, 11

ıance. II, 1, 4

ı. I, 1,

my broth. I, 1, 2

ouths. I, 3, 6

*

y. II, 6, 5

I, 3, 17

me. II, 8, 4

I, 3, 18

ı yours. III, 2, 1

III, 2, 14

III, 2, 20

ub|le? — — 29

ou dear. — — 31

—	—	—	—	—
—	—	—	—	—
—	—	—	—	—
—	—	—	—	—
—	—	—	—	—
—	—	—	—	—

e.

l. II, 9, 5

I, 1, 5

III, 2, 16

nrad.

Trochäen vor der Cæsur.

...en be glean'd
...and how | much hŏn|our
... II, 9, 47.
...al pound
... | and taken etc. I, 3, 151.
...|| he | grows kind. I, 3, 179.

...päste.

what | you hear. II, 8, 33.
... it be. II, 9, 101.

...njambements.

2. Konjunktion — Satz.

Or || Shall I bend low I, 3, 123.
before || This bond expires. I, 3, 158.

...n — Satz.

...nour more appears etc. III, 3, 297.

... — Substantiv.

II, 5, 14.

II, 2, 28.
III, 1, 10
III, 5, 20.
IV, 3, 7.

III, 1, 18.

IV, 4, 119.

I, 2, 29.

I, 2, 137.

II, 2, 106.
II, 4, 85.
III, 5, 14.

—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—
—	—	1	—	1	—	—

[. Conrad.

luß habe ich
Anfange ist,

long-vân|ish'd days. II, 4, 86.

|| to | that énd . . . . II, 4, 129.

ive | ourselves. III, 3, 3.

und Anapäst.

duke | of Lorraine. H. V, I, 2, 83.

Ed|ward the Third. I, 2, 248.

| with such | a wrang|ler. I, 2, 264.

d, || through my host. IV, 3, 34.

ıpäste.

er Versfuss.

n dutiful?

grave | and learn|ed?

H. V., II, 2, 128.

njambements.

nd. H. V., II, 2, 67.

like

II, 2, 141.

ence. II, 2, 179.

genden verkürzten Verses:

orden.

ei dem Gewicht der Worte undenkbar; daher auch

ochäen

erse).

nt:

Fusse.

II I had | not now

II and | wide wa te

gth to | commu ni

with | some show

| good will you

I, Hath not else h

II t | not rough e

II Fusse

-	—	2	1	[illegible]						
-	—	—	3	3	—	—	—	—	—	—
-	—	2	7	3	—	—	—	—	—	—
-	—	2	13	6	—	—	1	—	1	—
-	3	16	66	27	—	—	1	—	1	—

Conrad.